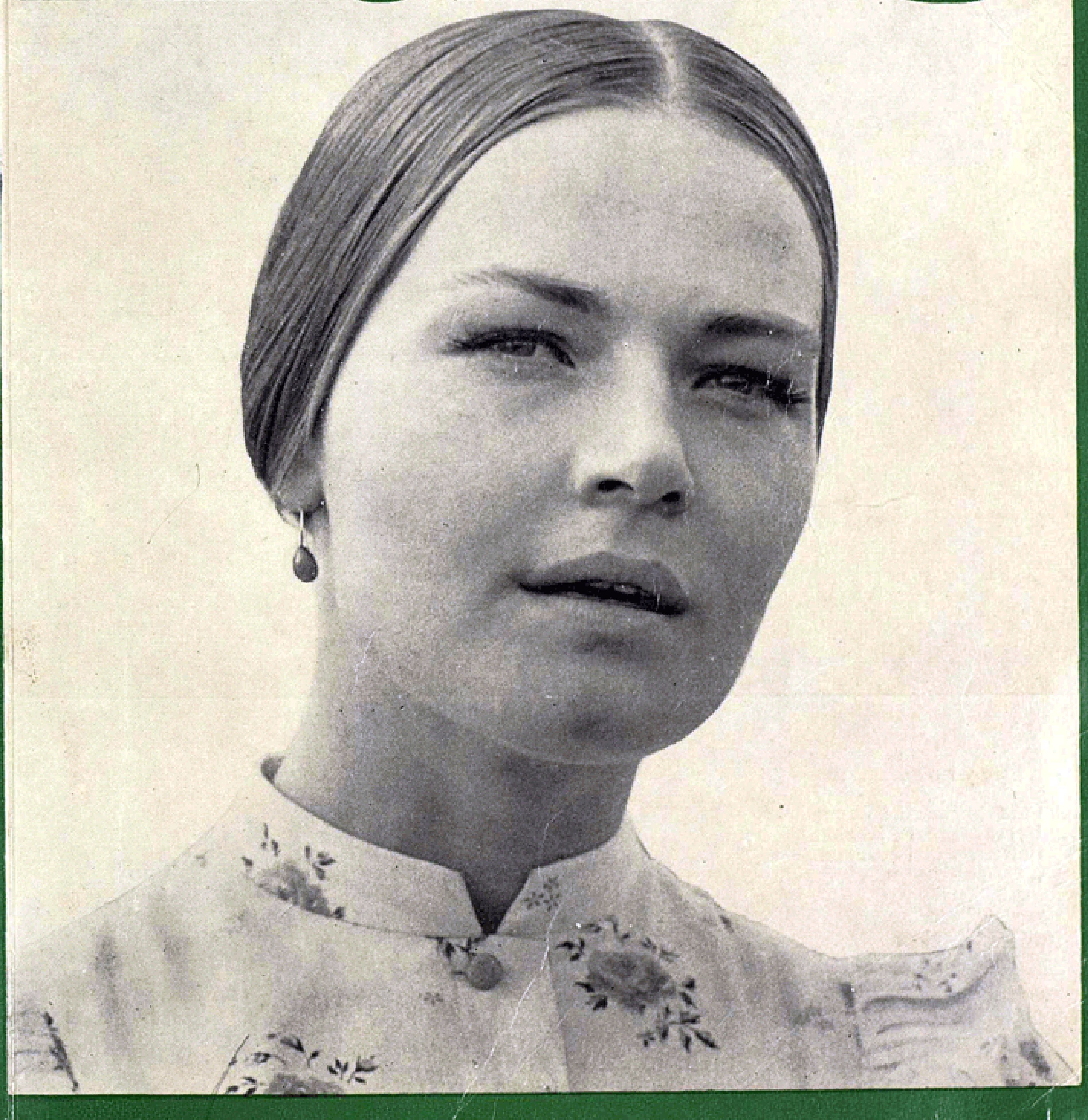
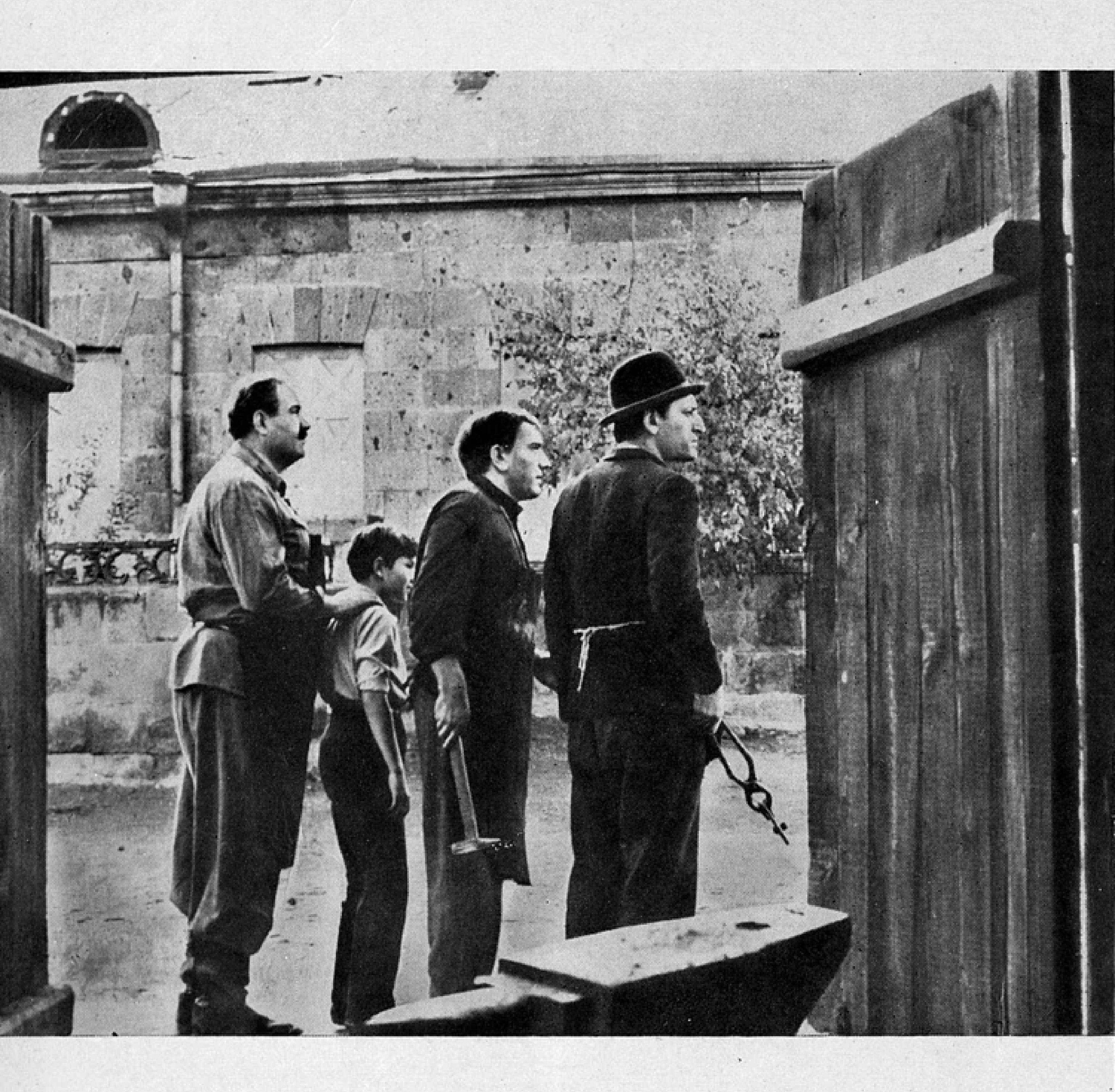
искусство
КИНО
8 1968





„Треугольник“

Сценарий А. Айвазяна.
Постановка Г. Маляна.
Оператор С. Исраелян.
„Арменфильм“, 1967

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия:
А. В. БАТАЛОВ,
Я. Л. ВАРШАВСКИЙ,
В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ,
А. В. КАРАГАНОВ,
Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ,
И. П. КОПАЛИН,
Л. А. КУЛИДЖАНОВ,
А. Е. НОВОГРУДСКИЙ,
М. Г. ПАПАВА, С. Г. РОЗЕН,
В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ,
С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка А. А. Семенова

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На первой странице обложки — актриса Л. Чурсина в фильме «Виринея» («Ленфильм»)

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72

А07750. Подписано к печати 18/VII 1968 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 11,5 (условных листов 13,5).
Тираж 31 050 экз. Заказ 2494

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Кинематографисты об итогах апрельского Пленума ЦК КПСС

Каждый работник идеологического фронта, каждый деятель искусства с особой остротой ощущает важность своего участия в общем деле строительства коммунизма. Всю силу своего таланта, идейной страстности художники отдают пропаганде высоких коммунистических идеалов.

Кинематографисты активно обсуждают решения апрельского Пленума ЦК КПСС. Мы публикуем высказывания драматургов, режиссеров, актеров, организаторов производства.

Борис Чирков: Общей жизнью

Мне всегда казалось, что искусство не выдумывает себе особые задачи, а живет одной жизнью со всей страной, помогая людям идти к той цели, которую они себе поставили.

Апрельский Пленум ЦК нашей партии еще раз напомнил нам об этом необходимом единении, потому что мы иногда забываем об основной задаче и уводим искусство в сторону, считая, что у него свое назначение. Порой мы меньше думаем о главном, уделяем внимание частностям.

Может быть, потому, что раньше на экраны выходило меньше фильмов, каждый художник знал, что это не простое занятие на несколько месяцев, а дело, в которое необходимо вложить все силы, все мысли. Теперь же создается так много картин, что, боюсь, не всеми владеет это чувство высокой ответственности.

Скажу, что в последнее время мне не удавалось сыграть так, как хотелось бы.

Я снялся в шестидесяти фильмах. Среди них были удачные и менее удачные. Люди, образы которых мне приходилось создавать на экране,— представители разных слоев нашего народа. Но основной темой в искусстве для меня всегда была тема рабочего человека. Человека, не просто производящего материальные ценности, а представителя того класса, который всегда идет впереди.

Максим был первым в серии образов рабочих. Наверное, потому он так запомнился и зрителям, и мне, исполнителю этой роли. Потом были характеры меньшего масштаба. Но в каждом из них я стремился подчеркнуть чувство принадлежности к рабочему коллективу.

Мне жаль, что в современном кинематографе тема рабочего класса не занимает того ведущего положения, которое, на мой взгляд, должна занимать. Ведь как бы ни развивалась жизнь, как бы ни росли люди, ни увеличивались ряды тех, кто занимается умственным трудом, основным хозяином положения, основным героем остается, по-моему, рабочий человек.

Он чрезвычайно изменился за прожитые пятьдесят лет Советской власти. И разве не интересно проследить, проанализировать путь, который прошел рабочий от дореволюционного времени до наших дней. Нужно раскрыть новые его черты, новую психологию, новый облик человека социалистического труда.

Мне хотелось бы участвовать в таком фильме.

Евг. Габрилович: Рожденный по любви

Создатели фильма — это создатели целого мира образов, характеров, они выражают свое отношение к человеку, к происходящим событиям, дают оценку общественным, нравственным, бытовым процессам. Как же глубоко и полно должны знать они жизнь, соприкасаясь с ней не поверхностно и случайно, а вплотную, пробираясь к самым ее истокам, к недрам народной души. Умным, зорким глазом должны обладать кинематографические писатели, чтобы проницательно отмечать вновь и вновь возникающие явления, чтобы исследовать их со всей мудростью и политической глубиной.

Только тогда можно принести в сценарий, в фильм знание людей, их мыслей и чувств, если ты живешь помыслами народа, всем творческим сердцем, всеми намерениями существуешь в них.

Время заставляет наше искусство быть по-настоящему активным в утверждении дорогих всем нам революционных идеалов, в создании образов, которые несут идеи гуманизма, гражданской страстности, коммунистической принципиальности. Нужно еще и еще раз сказать миру (но, конечно, всякий раз по-новому, открывая новые возможности, новые формы киноязыка) о том, что же это за люди нового общества, каковы их жизненные принципы, взгляды, характер их взаимоотношений. Ибо самое удивительное, чему мне довелось быть свидетелем, — это подвиг народа в его каждодневном житье.

Я видел советских людей и в двадцатые годы, и в коллективизацию, и в войну, и в восстановление. Видел их в трудовой и боевой жизни, в их радостях и печалях, любви и горе, волнениях и заботах. И в глубинах этой жизни исподволь зрела и крепла та сила, что воздвигла, построила в нашей стране все то, чем сегодня гордится народ.

Меня в моих поисках всегда бесконечно занимала судьба рядового советского человека. В существе его жизни, его сознания, его дел я стремился обнаружить небывалое и необычное, раскрыть силу духа и высокий полет, нравственную красоту и мужество, будь то скромная девушка-телеграфистка Машенька, или коммунист Василий Губанов, или же его сын, другой Василий Губанов из «Твоего современника».

Нашему искусству нужен герой. Но не сконструированный по привычным образцам, не изготовленный по проверенным рецептам. Герой должен быть рожден по любви. По горячей, преданной, взыскательной авторской любви. Он должен быть моим, явиться в том облике, в той человеческой сути, которую ясно вижу и понимаю я, писатель, сложивший этот характер из множества жизненных наблюдений. Только тогда он будет нов, непривычен и правдив. Только тогда он сможет увлечь зрителя.

Героика повседневного. Думается, она являет знаменательную сущность нашей действительности. И, рассматривая жизнь наших современников силой подлинного искусства, стараясь в каком-то одном ее срезе, может быть, одном пласте раскрыть картину духовного подъема и преобразования масс, мы решаем серьезную воспитательную задачу. Задачу крупного политического масштаба.

Василий Ордынский: О прошлом и будущем

Серьезные партийные решения всегда заставляют оглянуться на то, что сделано тобой раньше, как говорится, обратить критическое око в себя. Это, безусловно, первейшая задача художника. А затем уже, отталкиваясь от своего прошлого, надо думать о будущем.

Когда звучит сигнал тревоги, а мне кажется, что он сейчас прозвучал, люди, естественно, проверяют свое оружие, свой арсенал, свою готовность к действию. И у меня сложилось такое впечатление, что есть стремление употребить это оружие как можно быстрее. А ведь наше оружие не может срабатывать немедленно. Со дня, когда мы, режиссеры полнометражных игровых фильмов, приступаем к работе, до ее окончания проходит время. Приблизительно год мы делаем картину, и нужно думать, как будет воздействовать наш фильм, когда он увидит экран. Поспешные решения в таких случаях неуместны, поверхностные, торопливые «отклики на тему» не принесут пользы. Важно, чтобы собственная линия была ясно прочерчена, чтобы жизненный материал глубоко отложился в сознании художника. И тогда фильм сработает и через год, и через два, и через три...

И еще. Порой в некоторых фильмах модные кинематографические приемы предопределяют характер всей работы и иногда мы больше думаем над тем, «как сказать», и меньше над тем, «что сказать». Между тем современный кинематограф должен прежде всего убеждать эмоциональной силой идеи, острой мыслью, а арсенал кинематографических приемов сейчас столь богат и разнообразен, что не составит особого труда облечь эту идею в отчетливую, изящную форму. При наличии таланта, конечно.

Мне кажется, что сегодня нужно больше думать о положительном начале в нашем искусстве. Но это положительное не должно быть однозначным и лакировочным, не должно превращаться в сухую схему. Положительный пример только тогда станет настоящим, живым примером, когда сможет вызывать в людях действенные эмоции, когда произведение будет побуждать их к активной борьбе за утверждение дорогих нам принципов и идей.

Если же говорить о собственных планах в самых общих чертах, то хочется в центре фильма увидеть героя ответственного не по должности и званию, а прежде всего по мироощущению. Для меня этот герой — мой ровесник, то есть человек так называемого «среднего» поколения. На каком материале выстраивать этот образ? Убежден, что материал этот должен быть наиболее близким художнику, его не надо искать в заморских странах или в огромных кладовых литературы. Нужно брать то, что ты сам знаешь точно и досконально, причем стараться найти вещи, созвучные людям разных возрастов, профессий, темпераментов.

Сейчас вместе с Константином Симоновым и Олегом Стукаловым я работаю над сценарием, который называется «А как же иначе». Это рассказ о человеке, которому было многое дано и который в самый ответственный момент своей жизни принимает единственно правильное, на наш взгляд, решение, хотя решение это, может быть, отнимет у него жизнь. Фильм мы собираемся строить на фактических биографиях людей, которых знаем и любим.

Михаил Шатров: История—ключ к современности

Вот уже десять лет я работаю над ленинской темой. Пробуя свои силы на пути, проложенном Каплером, Погодиным и другими писателями, я в какой-то момент почувствовал, что сегодня можно идти и иной дорогой, может быть иной подход, иной художественный метод правдивого изображения Ленина и окружавших его людей, достоверной передачи атмосферы времени. Объективно возникла потребность в документальной драматургии. Точность документа вовсе не влечет за собой малохудожественное изображение. Напротив, она требует максимальной сосредоточенности на правде событий, правде характеров, а следовательно, художественной концентрации их.

Мне кажется, что сегодня Ленина нужно показывать таким, каким он был на самом деле, а не таким, каким он представлялся в воображении писателей. Показывать его нужно в действительных столкновениях с противником, во взаимоотношениях с друзьями и соратниками. Нужен образ конкретный, документально точный и в то же время художественный. Этого я стремился достигнуть в сценарии «Шестое июля».

Сейчас я работаю над серией телевизионных фильмов о Ленине. Может быть, буду делать вместе с режиссером Юлием Карасиком фильм «Брестский мир», сценарий которого уже написан.

Лидия Смирнова: Отклик в зале

Я думаю, что нет в нашей многочисленной кинематографической среде человека, который бы не сознавал, сколь ответственно сегодня время для творчества. И потому каждый из нас, принимаясь за новую работу, должен помнить о том, что художник не пассивный регистратор событий — на него возложена почетная и важная миссия бойца, солдата переднего края.

Мы, актеры, чувствуем это особенно остро, потому что нам в первую очередь приходится ощущать реакцию зрителей, испытывать и радость творческих побед, и горечь неудач. Мы должны нести в экранных образах мысли и чувства, созвучные веку. И если образы эти не вызывают ответного отклика в зрительном зале, не оставляют заметного следа в сознании, в сердцах людей — это наша большая беда.

Наш народ хочет видеть на экране свою эпоху, свою жизнь во всей глубине и сложности. Хочет видеть героя нашего времени в его душевном богатстве и человеческой привлекательности. А мы часто пытаемся выдать за такого героя характер статичный и прямолинейный, попросту говоря — нежизненный, скучный.

Меня как актрису привлекают образы женщин сложной судьбы, с характером, который сложился в течение нелегких прожитых лет, о котором можно гордо сказать — это наш, советский характер! В такую роль хочется вложить всю страсть души, потому что знаешь, как ждут зрители правдивого, искреннего, яркого слова о своем современнике.

Михаил Маклярский: Сражение продолжается

В мае отмечалась сорок шестая годовщина создания пионерской организации. Я смотрел по телевидению пионерский парад и вспоминал, как сорок шесть лет назад двенадцатилетним мальчишкой вступил в ряды пионеров. Правда, тогда мы еще назывались юными спартаковцами. И я подумал о том, что наша сегодняшняя пионерия — один из прекрасных итогов 50-летия революции, 50-летия Советского государства.

Империалистический мир усилил сегодня активное идеологическое наступление. И нет нужды доказывать, как возрастает в связи с этим ответственность писателей, драматургов, деятелей искусства.

Советские художники должны стоять на передовой. И не только отражать нападки, но и идти в решительную атаку, вступать в открытое сражение с противником.

Вот уже восемь лет я руковожу Высшими курсами сценаристов и режиссеров. И могу с уверенностью сказать, что из нашего единственного в своем роде учебного заведения вышли люди, способные к активному участию в этой идеологической борьбе и уже заявившие о своих партийных позициях фильмами, сценариями, книгами.

За восемь лет по сценариям наших слушателей поставлено более пятидесяти фильмов. Из них двенадцать созданы выпускниками режиссерского отделения. В этом отряде молодых кинематографистов русские, литовцы, туркмены, молдаване и узбеки, украинцы и латыши. Каждый из них — боец идеологического фронта.

В нашем кинематографе создано немало произведений, противостоящих буржуазной идеологии. И вместе с тем, читая решения апрельского Пленума ЦК КПСС, понимаешь, в каком еще огромном долгу мы находимся перед народом. Количество наших произведений еще не переросло в необходимое качество. Нет крупных политических картин, посвященных международным проблемам, хотя понятно, какое воспитательное значение может иметь сегодня художественный фильм о событиях, происходящих в мире. Мы не показываем также борцов, живущих в условиях капитализма, не рассказываем с экрана о коммунистах, действующих сейчас в подполье.

Я мечтаю написать сценарий о группе коммунистов-подпольщиков, ведущих борьбу в одной из капиталистических стран. Хочу рассказать о людях, мужество, героизм которых, их идейная стойкость, отвергающая всяческие компромиссы, беспредельно восхищают.

Во время войны я служил в отдельной мотострелковой бригаде особого назначения. Это была своеобразная воинская часть, выполнявшая важные боевые задания командования в глубоком тылу противника. Все соединение состояло исключительно из добровольцев — коммунистов, комсомольцев, беспартийных. В соединении кроме советских людей были болгары, югославы, испанцы, немцы, чехи, французы. Одним из бойцов был испанский коммунист Гримау, мужественный, искренний человек, снискавший горячую любовь товарищей по оружию. Я хорошо знал его и в память о нем хочу написать сценарий о современных подпольщиках-коммунистах. Мне кажется, что именно кино позволит рассказать об этом лучше, чем другие жанры искусства.

Григорий Бритиков: Молодому поколению

Мировоззрение, отношение к жизни современной молодежи во многом формируют и определяют литература, искусство, в частности кино. Кинематограф привлекает молодежь разного уровня знаний, развития и, наконец, интересов. Поэтому ответственность кинематографистов, работающих в области детского и юношеского кинематографа,—это особая ответственность; они обращаются к поколению, которому принадлежит наш завтрашний день.

Сейчас нельзя не вспомнить слова В. И. Ленина: «Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры... На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создает форму соответственно своему содержанию».

Пять лет назад была организована Центральная студия детских и юношеских фильмов. Потребность в такой студии подсказала сама жизнь. Наша задача — говорить с молодежью о самом главном и волнующем, помогать ей воспитывать в себе качества человека коммунистического завтра.

Нынешний творческий год студия, на мой взгляд, начала удачно. Сдана картина режиссера Станислава Ростоцкого «Доживем до понедельника» по сценарию молодого драматурга Георгия Полонского, выпускника Высших сценарных курсов. Это фильм о современной школе, о педагогах и учениках, о сложной, но благородной профессии учителя.

Школьной теме посвящен и фильм «Мужской разговор» режиссера Игоря Шатрова по сценарию Вадима Фролова и Валентина Ежова, в основу которого положена популярная повесть для детей «Что к чему».

Многие читали детскую повесть писателя Владимира Киселева «Девочка и птицелет». По мотивам этой повести Александр Хмелик написал сценарий «Переходный возраст», который ставит режиссер Ричард Викторов.

Все помнят очерк С. С. Смирнова «Сан Саныч», напечатанный в газете «Правда»,—о мальчике, герое Великой Отечественной войны, отважном разведчике. По мотивам этого очерка при участии автора Вадимом Труниным написан сценарий «Вот солдаты идут». Снимает фильм режиссер Лев Мирский. Это будет остроприключенческая, героическая картина.

До конца года студия запустит в производство еще несколько фильмов. Среди них «У озера» — новый кинороман на материале современной жизни по сценарию и в постановке С. Герасимова.

Надеемся, коллектив горьковцев успешно внесет свой вклад в выполнение духовных, нравственных, эстетических задач, поставленных перед нами решениями апрельского Пленума ЦК КПСС.

Быть в авангарде!

Полное единство с политикой Коммунистической партии Советского Союза, глубокое понимание задач нашего киноискусства, роль которого становится еще более ответственной в обстановке обостренной идеологической борьбы, продемонстрировал V пленум правления Союза кинематографистов СССР.

В прениях, развернувшихся по докладу секретаря Союза С. Герасимова об итогах апрельского Пленума ЦК КПСС и задачах советской кинематографии, подчеркивалось значение экрана как мощного средства идеологической борьбы.

Советский художник обязан быть мудрым и дальновидным политиком, способным глубоко разбираться в событиях, происходящих на мировой арене,— тогда экран получит не поверхностные отклики на злобу дня, а произведения, в которых содержится серьезный художественный анализ действительности, произведения, проникнутые пафосом патриотизма, истинной революционностью.

У нас немало хороших фильмов, затрагивающих важные жизненные вопросы, правдиво и ярко показывающих нашу историю и современность. Но явно не хватает картин на главном направлении искусства, картин, которые могут быть настоящими полпредами социалистического государства, активно и плодотворно участвовать в идеологической схватке двух миров.

Прогрессивное человечество ждет от советского киноискусства фильмов, продолжающих высокие революционные традиции «Броненосца «Потемкина», «Чапаева», «Мы из Кронштадта» и других замечательных кинопроизведений, с огромным успехом обошедших экраны разных континентов. Именно от нас ждут зрители произведений о событиях, которые сотрясают мир, о международном рабочем движении, о борцах за мир и демократию.

Особое место на пленуме занял разговор о том, как экран отражает советскую действительность, насколько верное и правдивое толкование получают проблемы нашей жизни.

На пленуме выступили Б. Бабочкин, А. Грошев, А. Караганов, Р. Кармен, В. Кудин, А. Михалевич, И. Таланкин, Г. Чухрай, председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романов, заместитель председателя Комитета В. Баскаков.

Участники пленума направили письмо Центральному Комитету КПСС, в котором заверяют, что советские кинематографисты приложат все свои силы, умение, знания и способности для того, чтобы создавать произведения, достойные нашего великого народа, для того, чтобы советский фильм был острым оружием в современной идеологической борьбе с империализмом.

Наступательная сила нашего искусства

Сергей Герасимов

Апрельский Пленум ЦК КПСС рассмотрел актуальные проблемы международного положения и борьбы КПСС за сплоченность мирового коммунистического движения. Решения Пленума широко обсуждаются сейчас нашей общественностью: писателями, художниками, работниками просвещения и культуры.

Минувший год, отмеченный юбилейной датой, подвел итоги усилиям нашего народа в различных сферах его деятельности, показал перед лицом всего человечества неоспоримые преимущества социалистического строя, что послужило поводом для активизации враждебных нам сил и обострения различных идеологических диверсий.

И действительно — врагам Советской власти и социализма есть о чем задуматься. За минувшие полвека одна из наиболее отсталых стран волей освобожденного народа превратилась в сильнейшее социалистическое государство с могучей экономикой, передовой наукой и культурой, завоевавшей новые, невиданные ранее высоты гуманизма.

Наши недруги отлично понимают, что военной силой Советское государство не сломить. И они направляют сейчас все свои усилия на то, чтобы поелику возможно расшатать идеологические основы социалистического общества, подорвать единство стран социалистического содружества, расколоть мировое коммунистическое и рабочее движение и тем самым затормозить всемирно-исторический процесс освобождения трудового человечества. Небывало обострилась идеологическая борьба на каждом участке, где силы социализма сталкиваются с силами капитализма.

В постановлении Пленума ЦК КПСС говорится: «В этих условиях непримиримая борьба с вражеской идеологией, решительное разоблачение происков империализма, коммунистическое воспитание членов КПСС и всех трудящихся, усиление всей идеологической деятельности партии приобретает особое значение, является одной из главнейших обязанностей всех партийных организаций. Их долг состоит в том, чтобы вести наступательную борьбу против буржуазной идеологии, активно выступать против попыток протаскивания в отдельных произведениях литературы, искусства и других произведениях взглядов, чуждых социалистической идеологии советского общества. Партийные организации должны направить все имеющиеся средства идейного воспитания на укрепление коммунистической убежденности, чувства советского патриотизма и пролетарского интернационализма у каждого коммуниста и советского человека, идейной стойкости и умения противостоять любым формам буржуазного влияния».

Это указание партии, прямо вытекающее из оценки современной обстановки, резко повышает ответственность каждого из нас, советских художников, за свои выступления перед лицом советской и мировой общественности. Не следует забывать, что каждое выступление художника, каждое произведение искусства, ставшее достоянием народа, акцентирует его внимание на тех

Из доклада на пленуме правления Союза кинематографистов СССР.

или иных сторонах жизни, формирует общественное сознание и прежде всего взгляды и убеждения молодежи. И легко понять резкую отповедь, какой было встречено в народе поведение тех литературных работников, которые составляли и подписывали всякого рода непродуманные, безответственные письма, тотчас же становившиеся оружием антикоммунистической пропаганды.

Надо ли говорить в этой аудитории, какую роль призвано выполнять в современной идеологической борьбе наше с вами могучее искусство?

Советскому кинематографу столько же лет, сколько и Советскому государству. Он прошел свой путь вместе с народом и партией от первых хроникальных лент Октябрьских дней и времен гражданской войны до отчетных юбилейных картин 1967 года.

Эта сопричастность советского киноискусства общенародному революционному делу является главной его опознавательной чертой, предметом его гордости, и никакие враждебные силы не способны отнять у нас это историческое преимущество. И в конечном счете дело не в том, что в иные периоды своего развития советское киноискусство чего-то недодало своему народу под влиянием тех или иных временных причин. Дело в том, что искательская мысль его революционного ядра продолжала действовать, накапливая новые силы, воспитывая смену, ставя идейные и нравственные задачи в уровень своего века. Менялась техника, год от года, в особенности в последние полтора десятилетия, наращивались масштабы, количество выпускаемых картин, изыскивались новые художественные приемы. Наше искусство все смелее выходило за пределы отчизны, принося с международных фестивалей вещественные доказательства всемирного признания. В 1967 году советские фильмы шли уже на экранах 108 стран.

И здесь важно отметить то обстоятельство, что успехом у мирового зрителя пользовались как раз те фильмы, которые сохранили свое революционное первородство, раскрывали жизнь с позиций революционного миропонимания, поднимали и укрепляли веру в человека.

Вокруг этого главного признака, то есть гуманности, жизненности наших руководящих идей — идей, лежащих в основе марксистско-ленинского мировоззрения, — и формировалась особая обаятельная сила советского искусства.

Но как раз эта черта больше всего гневит и раздражает тех наших оппонентов и критиков, которым сама идея сотворчества с народом в его революционной и созидательной практике чужда и враждебна. Можно напомнить в этой связи о прошлогоднем запрещении показа в Милане советских фильмов «Железный поток» и «Зося», а на фестивале в Сан-Себастьяне фильма «Сердце матери».

Модная, особенно в послевоенные годы, концепция сердитого, а точнее — раздраженного взгляда на мир давно уже стала единственным критерием художественности в современной буржуазной эстетике и критике. Все, что не укладывается в эти предвзятые мерки, безапелляционно относится под рубрику конформизма или наивной сентиментальности. Любой жизнеутверждающий взгляд,

оценка, концепция вызывают усмешку тех просвещенных современников, для которых унылый, всеразъедающий скепсис определен синонимом ума.

Сам факт победоносного движения 240-миллионного народа, строящего свое государство на основе научного социализма, принимается такими критиками как нонсенс, не укладывающийся в их социально-исторические обобщения. И хотя факты год от года опрокидывают все их мрачные прорицания, они продолжают свое упорное наступление на факты.

Главным же фактом, определяющим размеры одержанных за полвека побед, прежде всего выступает сам советский человек с его жизнелюбием, с его неистощимой верой в созидательную силу своего общества, в целостность и ясность коммунистических идей. И вследствие этого никакие сложности, неизбежно встающие на его пути — на пути первооткрывателя, — не способны остановить само движение — движение разбуженных революцией народных масс.

В свое время всемирный успех «Потемкина», открывшего эру революционного кинематографа, заявил нечто принципиально новое — не только в киноискусстве, но и в искусстве в целом. Впервые с такой всеобъемлющей силой героем выступил народ. Вслед за Эйзенштейном во всех работах крупных советских киномастеров народ со своей жаждой правды и справедливости стал мерилом жизненной силы искусства.

На симпозиуме, состоявшемся в минувшем году в Репино — неподалеку от Ленинграда,— более 40 критиков и теоретиков киноискусства, представлявших там наиболее крупные кинематографии мира, в своих сообщениях раскрыли обширное и глубинное влияние Октября, советской революционной культуры, советского киноискусства на искусство всех народов. Это были не голословные заявления любезных гостей в адрес своих хозяев, а научные исследования с глубокой теоретической оценкой процессов, какие породил сам дух Октября, его социальные завоевания в развитии всемирной культуры.

Последние годы для советского киноискусства ознаменовались тем, что в изображении жизни народной пристальнее, глубже исследуется личность как самостоятельное явление, неотделимое от общества, живущее в нем со всем своеобразием, неповторимостью натуры, характера, интересов.

Можно ли считать это направление художнических устремлений отступлением от завоеванной первыми шедеврами советского кинематографа народной темы? Разумеется, нет, хотя это и дает повод для новых и важных размышлений.

Едва ли можно сомневаться в том, что и в нашем обществе современный человек как личность усложняется с каждым годом и уж наверняка с каждым новым поколением.

Гигантский поток информации поступает к нему во все нарастающей прогрессии. Современному художнику приходится жить и действовать в непрерывно усложняющейся, обогащающейся социально и психологически жизненной конкретике.

И художнику надо иметь серьезный историко-революционный опыт и ясность взгляда для того, чтобы обнаружить суть каждого нового явления жизни под его внешним, поверхностным слоем.

Опыт наиболее значительных произведений последних лет дает важные и сильные примеры в этом направлении.

Быть может, наиболее убедительной удачей, ознаменовавшей собой принципиально новую линию в нашем кинематографе, явилась «Баллада о солдате» Г. Чухрая. О ней много написано, много сказано. Но не грех вспомнить и сейчас, что всемирный успех этого произведения по-своему повторил успех «Потемкина».

Если фильм Эйзенштейна показал миру мощь революционного народа, то в «Балладе о солдате» зритель увидел черты нового, революцией рожденного и воспитанного человека, наследующего мировоззрение и опыт своего класса, своего общества, своей партии. Это был юноша, носящий в своем сердце естественную потребность чистоты, справедливости и революционного долга при всей видимой простоте и обычности его биографии. Обладая этими свойствами и последовательно выражая их, он поразил — даже потряс — современного зарубежного зрителя, выращенного на жестокости, грязи и крови.

Вслед за «Балладой о солдате» было сделано много картин, идущих той же дорогой, отмеченных бóльшими или меньшими способностями их создателей.

Тут нельзя не вспомнить замечательный фильм С. Бондарчука «Судьба человека», также со знаменательным успехом обошедший весь мир, или «Иваново детство» А. Тарковского.

Но даже в тех случаях, когда советские картины не поднимались до уровня названных, ни одно из этих произведений не согрешило против человечества пропагандой низменных страстей, на которых строит свое коммерческое благополучие современный буржуазный кинематограф.

Разумеется, этим соображением я отнюдь не склонен оправдать тощие и поверхностные поделки, которых немало еще выпускает наше кинопроизводство вслед за книжными издательствами.

И все же за последние годы в нашем искусстве так же, как и в литературе, не так уж мало появилось произведений, которые хочется вспомнить, которые читатель и зритель принял и оценил по заслугам.

С каждым годом повышается интерес к документу. Раньше документальные фильмы смотрел ограниченный круг людей, специально интересующихся помимо журнальной хроники документальным жанром. «Обыкновенный фашизм» М. Ромма собрал такое количество зрителей, каким похвастается далеко не каждый — даже удачный — художественный фильм.

Тут можно вспомнить фильм И. Копалина «Страна моя», последние работы Р. Кармена, в особенности фильм «Гренада, Гренада, Гренада моя...», сделанный совместно с К. Симоновым, «Если дорог тебе твой дом...» В. Ордынского, фильмы «Народа верные сыны» Б. Небылиц-

кого, «Служу Советскому Союзу» В. Бойкова и Б. Небылицкого. Фильмы, посвященные боевой готовности Советской Армии отразить любую агрессию против стран социализма, очень горячо встречены нашим народом, так как непосредственно и точно выражают самую сущность понимания воинского долга, лежащего в основе нашей революционной нравственности. Эти работы опрокидывают тенденции тех произведений искусства, где всякая война истолковывается только как бедствие, где предается забвению сам героический подвиг во имя правого дела, а борьба за мир сближается с идеями пацифизма.

Естественно, в юбилейный год художники разных поколений обратились к ленинской теме. И вот сейчас в Лениниане наряду с классическими произведениями 30-х годов появилась новая работа Е. Габриловича и С. Юткевича «Ленин в Польше», значительная не только мерою дарования актера М. Штрауха, но прежде всего благодаря новаторскому раскрытию ленинской темы драматургом и режиссером.

Нельзя пройти мимо работы М. Донского, сделавшего фильм о семье Ульяновых с превосходной исполнительницей роли матери Е. Фадеевой и удачным опытом создания юношеского образа Ленина актером Р. Нахапетовым.

В самое последнее время закончен еще один фильм о Ленине. Это «Шестое июля» — фильм, поставленный Ю. Карасиком по сценарию М. Шатрова. Картина получилась на редкость впечатляющей документальной точностью воссоздания всей атмосферы восемнадцатого года и драматических событий эсеровского мятежа. Отыскав удивительно точный стилистический прием и обнаружив высокую взыскательность к каждой художественной детали, драматург и режиссер сумели вплотную приблизить зрителя 60-х годов к событиям первых лет революции. Справедливость требует сказать, что в этом им во многом помогли артисты Ю. Каюров в роли В. И. Ленина, В. Татосов в роли Свердлова и превосходная актриса А. Демидова в роли Спиридоновой. Во всех этих трех работах как раз и отразился тот новый опыт, какой накопил современный советский кинематограф в своем стремлении к исследованию человека — личности.

Большое значение для утверждения героической темы в нашем кино имеет экранизация Е. Дзиганом знаменитого романа А. Серафимовича «Железный поток».

Полные драматизма страницы революционной борьбы в России впечатляюще воссоздаются в фильмах «Софья Перовская» Л. Арнштама, «Николай Бауман» С. Туманова.

Довженковская тема, довженковская мысль и страстность живут в новой глубокой работе Ю. Солнцевой «Незабываемое».

На пути утверждения искусства высоких идей выступили со своей в высшей степени примечательной картиной «Твой современник» Е. Габрилович и Ю.Райзман. В этой работе, вызвавшей самый широкий отклик у зрителя, поставлены многие важные и острые вопросы нашего социалистического строительства. Речь идет о совести — совести человеческой и

партийной — факторе отнюдь не умозрительном, имеющем огромное значение в созидании нового общества, новых материальных и нравственных ценностей. Показана жизнь людей, в большинстве своем прекрасных, но живущих и действующих во всей сложности реальных человеческих отношений, где над намерениями часто довлеют особенности характеров, привычек, традиций, предрассудков, а иной раз недостаток мужества, решимости, принципиальности. И зрители этого фильма узнают собственную жизнь, порой досадуют и гневаются, порой откликаются смехом, то есть той мерой взволнованного сочувствия, которое делает искусство живым уроком.

Даже не преследуя цели дать сколько-нибудь полный обзор сегодняшней панорамы советского кино, надо отдать должное крупнейшим экранизациям последнего времени. Я имею в виду завершение многолетнего труда Сергея Бондарчука по экранизации «Войны и мира», как известно, встреченного с огромным интересом всемирным зрителем. Не меньший успех выпал на долю экранизации «Гамлета», созданной Г. Козинцевым на «Ленфильме». Александр Зархи экранизировал «Анну Каренину», которая также заслужила успех в нашей стране и выходит сейчас на мировой экран.

Я назвал лишь несколько картин, сделанных на московских студиях. Между тем, быть может, наиболее значительным успехом последних лет явилось деятельное оживление республиканских студий.

Недавно в Грузии проходил Второй съезд грузинских кинематографистов. И надо сказать, что им было что вспомнить добрым словом на своем съезде. Весь мир обошел «Отец солдата» Р. Чхеидзе с превосходным исполнителем заглавной роли С. Закариадзе. Большим успехом пользуются маленькие комедии М. Кобахидзе. Несколько дебютов недавних вгиковцев в течение последних лет показали размеры дарования молодой смены в грузинском кино. Знаменательно, что лучшие из этих произведений, отмеченные тонким и верным чувством родной земли, так или иначе связаны с нравственной и эстетической традицией старинной грузинской культуры. Верность духу народному делает эти работы живыми и интересными для людей и иных стран по давно уже открытому закону: чем глубже национальная природа искусства — тем интернациональнее признание.

Это живо подтверждается успехом, скажем, такой удивительной работы, как «Тени забытых предков», поставленной С. Параджановым на Киевской студии имени А. П. Довженко.

Интересны и глубоко поучительны в этом же смысле и литовский фильм «Никто не хотел умирать», поставленный В. Жалакявичюсом, и фильмы молдавской студии «Последний месяц осени» в постановке В. Дербенева, «Горькие зерна», поставленный В. Гажиу и В. Лысенко.

Можно вспомнить и поистине замечательную работу выдающегося прозаика и писателя кино Чингиза Айтматова, чьи произведения были экранизированы молодыми режиссерами Л. Шепитько, А. Кончаловским, Г. Базаровым.

На мысли об идейном и национальном своеобразии стоит задержаться при оценке иных фильмов, где даже при известной одаренности авторов и суть и форма измельчаются, истощаются признаками вторичности, копиизма, стремлением попасть в колею заемной моды.

Я имею в виду то направление, широко бытующее сейчас в кинематографе Запада, где людские отношения, более или менее уродливые, фиксируются с бесстрастностью, возведенной в абсолют, где человек — не что иное, как песчинка, не властная управлять собой в потоке жизни.

Наиболее одаренные наши молодые писатели и режиссеры принесли в кино, кроме живости воображения и смелости в поисках новых изобразительных форм, остроту взгляда, потребность деятельного вмешательства в жизнь.

Жажда полемики, так свойственная каждому новому поколению, порождает иной раз и у критики, и у зрителя желание спорить с некоторыми работами молодых. Процесс этот понятный и естественный в ходе развития современного искусства.

Желание заострить внимание на том, что мешает современнику жить и работать, иной раз при смещении пропорций затемняет, отбрасывает на второй план то, что является достоянием и гордостью всего нового, социалистического общества и что оно законно хочет видеть в искусстве во имя подтверждения правильности, плодотворности своего пути и немеркнущей ясности целей. И когда зритель не находит этого, то он справедливо критикует кинематографиста, который из-за деревьев не увидел леса.

Дело здесь в том, что критика и самокритика, завещанные обществу самыми основами ленинского учения, остаются одним из решающих факторов развития, но не единственным. И в любой критической оценке того или иного жизненного явления главными остаются вера в силы рабочего класса, неизбывная любовь к жизни, к народу, к его революционному, партийному авангарду. Именно эти черты и отличали критическую мысль революционных поколений. Именно эти черты двигали их на подвиг. И хоть время баррикадных боев в нашей стране ушло в прошлое, современная революционность сознания требует тех же боевых качеств. Имея целью своей народное благо, всякий революционер, в том числе, а может быть, в первую очередь художник, должен обогащаться, укрепляться силою народной или, как выразился Пушкин в «Борисе Годунове», мнением народным. Вот здесь в конечном счете — в мнении народном — и лежит глубинный критерий в оценке истины и лжи, добра и зла. Всякая же поверхностность, залетистость, наскок встречают в народном мнении настороженность, а порой и едкую усмешку. Уж не очень ли старомодные идеи проповедуем мы, адресуя художника к народной мудрости в век кибернетики, космических скоростей и расщепления атомного ядра?

Вопрос этот, разумеется, отнюдь не праздный. Многое изменилось в мире со времен «Бориса Годунова» и даже со времен Пушкина, чей гений мог осмыслить поражение Бориса в его битве с мнением народным.

И все же народ как решающая сила выступал и выступает и в нашем, XX веке. Иначе немыслимы были бы ни Октябрьская революция, ни победа в гражданской войне, ни победа над гитлеровскими полчищами. Так же как невозможно было бы волею гениальных одиночек восстановить из пепла разрушенную страну и за два десятилетия поднять экономику, науку и культуру до огромных высот. Все это, видимо, и не следует забывать в распределении света и тени при отражении жизни любыми средствами искусства.

Ведь сила нашей интеллигенции в том, что она поднимается из самой гущи народной, составляя неотъемлемую ее часть.

Говоря о советской интеллигенции, невозможно переоценить усилия и блистательные заслуги первооткрывателей космоса, создателей умнейших машин. Но также невозможно переоценить великие заслуги советской литературы и искусства, весь прекрасный, вдохновенный труд художественной интеллигенции, зачинавшей революционное искусство под свист и улюлюканье наших врагов, продолжающей свой труд по просвещению и нравственному обогащению человека под скептические усмешки буржуазных салонов.

Но весь этот более или менее раздраженный шум издалека, а порой и из досадно близких районов не может повлиять на ход событий в нашей революционной культуре. И как раз и именно потому, что культура наша особая — революционная, а не некая отвлеченная общечеловеческая, годная во все времена и при всех обстоятельствах.

Повторяю, мы понимаем, что это может раздражать людей, для которых весь опыт первого в мире социалистического государства — затянувшийся эксперимент, опасная затея, противостоящая всей логике буржуазного бытия со всей его привычной грязью, со всей его удобной подлостью, а вслед за этим со всей безопасной критикой, даже самобичеванием, самозаголением, что может соблазнить иную наивную душу смелостью и радикализмом. Меж тем все это не более чем коммерция, хорошо проверенная, высчитанная на современных вычислительных машинах, приносящая недурной доход на ярмарках «модного» искусства и оставляющая в полном покое и священной неприкосновенности всю механику буржуазной государственности.

Я говорю это, не имея в виду смешать современных салонных властителей дум с теми художниками в буржуазном мире, которые с трудом, со срывами, а иной раз с заметными издержками продолжают двигаться против течения и порой создают произведения глубокой мысли, пронизанные искренней болью, освященные любовью к человеку и тревогой за его грядущий день. У нас с ними в конечном счете общие заботы, хотя пути у нас с ними различны настолько же, насколько различна окружающая нас жизнь.

В последнее время в нашем цеховом лексиконе появилось ходовое понятие для оценки новых произведений. Часто слышишь в коридорах студий, или здесь, в Союзе кинематографистов, такие, например, оценки: добрая картина... злая картина.

И очень редко, в порядке исключения — умная картина.

Мне уже привелось коротко высказаться по поводу априорного сближения скепсиса с умом. Но обстоятельства заставляют подробнее остановиться на разборе этого важного вопроса.

Широко известен современный анекдот по поводу того, что такое оптимист и что такое пессимист. По анекдоту получается, что пессимист — это хорошо информированный оптимист.

Этой мысли можно улыбнуться, но едва ли следует брать ее всерьез на вооружение. И тут не следует делать поспешный вывод, что пессимисты создают так называемые злые картины, а оптимисты непременно добрые. Дело тут обстоит несколько сложнее.

Если иметь в виду оптимизм Маркса, оптимизм Ленина, без которого, естественно, они не могли бы ни создать свою научно-революционную теорию, ни тем более перевести теорию в область практики, то становится очевидным, что оптимизм этот был особого рода. И зиждился он не на прекраснодушии, а как раз на наиболее углубленной, последовательной и всеобщей информации, на всесторонней осведомленности по поводу состояния человеческого общества и жестокости терзающих его противоречий.

Для понимания глубины Марксова оптимизма не вредно вспомнить одно его замечание по поводу того, что человечество, смеясь, расстается со своим прошлым.

Для того чтобы подняться до этого обобщения, многое надо осмыслить в истории, в окружающем мире, надо суметь подняться над самим собой. И это, разумеется, не каждому дано, но стремиться к этому все же необходимо. И здесь надо с горечью отметить, что во многих наших и даже близких по времени работах сквозят еще нотки буржуазности — в смысле бережного обыгрывания горестных и низменных сторон бытия как единственно вечного и неизменного предмета драмы.

Опять-таки я совсем не склонен считать, что это, так сказать, самопроизвольное отражение художнической натуры, продукт искренних горестных размышлений. Напротив, частенько горестные и жестокие композиции, так сказать, злые картины есть результат усилий в высшей степени жизнерадостных людей. Здесь просто срабатывает уже оговоренное нами ходовое рассуждение об однозначности скепсиса и ума, а ведь каждому хочется быть умным. Истинный же ум, менее всего склонный брезгливо или испуганно отворачиваться от несовершенства окружающего мира, обладает потребностью и способностью обнаруживать за внешним действенное, сущее, жизнеутверждающее. Именно это свойство лежит в основе всех открытий и постижений и являет собою самую сущность нравственного.

Сама эта мысль менее всего претендует на открытие и находит множественное подтверждение в любой сфере человеческой деятельности. Между тем как потребительская буржуазная ограниченность пребывает в непрерывном, пожизненном трепете по поводу зыбкости всего своего существования.

Все революционные умы, все первооткрыватели понимали, что одним сочувствием к горю людскому не переустроить мир. Для такого дела требовалась храбрость — не только в личном подвиге, ведущем на каторгу, а то и на смерть, но в самом размахе мысли, опрокидывающем предрассудки, предубеждения, всю мелочную суетность жизни.

Другое дело, что храбрость эта особого сорта и уж вовсе не равнозначна ни безрассудству, ни жестокости.

Я заговорил об этом отнюдь не безотносительно к тем многосложным процессам, которые находятся в прямой, непосредственной зависимости от всего многообразия событий, сопутствующих нашему бурному веку.

В искусстве последних лет и прежде всего на Западе (хотя понятие это становится все более географически относительным) буржуазный скепсис приобретает агрессивные, воинственные формы. Наивно думать, что за этим прячется только личная духовная неустроенность тех или иных художников, которые действуют по принципу самовыражения. Вероятно, как раз личные их обстоятельства чаще всего не так уж мрачны, чтобы толкать их на эту ожесточенность против человечности. Здесь сказывается классовость искусства. Класс переживает трагедию обреченности, а выйти за пределы классовых интересов совсем не так просто, как это имеют в виду доказать человечеству современные философствующие буржуа, которые видят единственное свое спасение в том, чтобы вообще перечеркнуть классовую природу общества. А насколько сильна эта классовость, легко проследить хотя бы на примере итальянского неореализма, который на наших глазах, опираясь на сближение интеллигенции с народом, рожденное эпохой сопротивления, дал несколько первоклассных образцов живого, впечатляющего искусства, а затем постепенно иссяк, а точнее — был истреблен итальянской буржуазией.

Вот тут уж классовость сработала со всей очевидностью, и сколько бы ни ссылались итальянские режиссеры и критики на разнообразные временные причины, как-то: капризы моды или отсутствие средств,— в основе лежит диктат руководящего класса, который мог некоторое время побаловаться народной темой, поиграть с народом, но интересы которого ему, по существу, глубоко чужды, безразличны, а правильнее — враждебны.

Ведь если верить современным картинам, производящимся в крупнейших кинематографиях мира, то за исключением некоторых картин, сделанных в Японии, вы едва ли назовете за последние годы серьезные произведения, посвященные жизни рабочих, крестьян, служилой интеллигенции. Экран захватили битники, которые в картинах этих как бы призваны решить все множество социальных проблем попутно с сексуальными упражнениями, составляющими действительную коммерческую и идейную сущность этих произведений.

Стремление размыть какие бы то ни было контуры классовой природы современного общества порождает ублюдочные концепции, где мир делится по признаку вражды поколений,

где радикализм выражается в надругательстве над матерями и вытаптывании отцовских могил в порядке битвы с патернализмом.

У меня нет ни времени, ни желания приводить множественные примеры разнообразных нравственных уродств, заполняющих современный экран. Все они призваны нормировать «новую мораль» как полное освобождение от каких бы то ни было обязанностей человека перед человечеством. Мерилом совершенства в этих картинах является степень их агрессивности. Это словечко ныне звучит наиболее комплиментарно в оценках современной критики и выражает сущность направления.

Да, это именно агрессия в отношении утомленного, притупленного человеческого сознания.

Все это, казалось бы, имеет косвенное отношение к развитию нашего кинематографа. Но современная жизнь такова, что события даже в самых отдаленных местах планеты так или иначе задевают человеческие интересы во всех странах. А уж когда речь идет о кинематографе с его способностью к повсеместному проникновению, то тут трудно переоценить значение тех или иных влияний, какие рождает фильм во вкусах, взглядах, представлениях общества.

При всех особенностях своих исторических целей, при всей своеобычности уже сложившегося нашего революционного пути мы сопринадлежим ко всей огромности человеческого общества как его признанный передовой отряд.

И это главный вопрос, на котором мне хотелось бы сегодня сосредоточить наше общее внимание.

К нам и впредь будут проникать в результате разнообразных, все расширяющихся обменов различные более или менее ядовитые идеи в более или менее привлекательной упаковке. Борьба двух миров обостряется сообразно с силой, которая нарастает в социалистическом мире и захватывает все более и более обширные круги людей в странах капиталистической системы. Достаточно обратиться к событиям во Франции, к успехам левых сил в Италии.

Надо понять, что в этих исторических обстоятельствах дело художников в странах социализма и прежде всего в Советском Союзе, как наиболее опытной, зрелой и мощной социалистической стране, становится делом не только народным, но и государственным.

С первых дней революции мы привыкли делить с партией и государством все интересы и все трудности нашей революционной судьбы, и соучастие это составляло всегда предмет нашей гордости.

Сейчас, как, может быть, никогда ранее, обостренно чувствуешь свою сопричастность к общепартийному делу, к стратегии и тактике нашего революционного наступления на враждебные силы и их влияния, которые то тут, то там дают о себе знать, мешая нашему общему делу.

Недавно у нас были гости из Братиславы. Они привезли картину под названием «Время, которое мы переживаем». Это хроника событий последних месяцев в Чехословакии. Состоит она из разнообразных интервью, перемежающихся идущими по улицам Праги битниками или «бардами», распевающими под гитару

заунывные песни. В песнях этих, мрачных и желчных, вы легко различаете и младенческое недомыслие, и вполне зрелый шовинизм, и философию недорослей, и воинствующую буржуазность. Кончается фильм могилой Масарика. Все это, как нам сообщили, должно было быть представлено на кинофестивале в Пезаро.

Можно ли рассматривать такую затею как проявление слабости и недомыслия? Объективно этот фильм воплощает влияние антисоциалистических сил, которые орудуют сейчас с особым усердием и, как мы видим, кое-где не без успеха.

В этой системе идеологических диверсий расчет взят на то, что человек-де слаб, и если найти ход к его темным подспудным страстям — успех обеспечен. А страсти-то гнездятся в своекорыстии, мещанской ограниченности, старинном филистерстве, под какой бы современной вывеской они ни прятались.

Правда, имея в виду события в Чехословакии, можно сослаться и на иного рода выступления, в которых исторический опыт не оставляется без внимания. В этом смысле примечательна речь словацкого писателя Владо Минача, недавно опубликованная в «Литературной газете» под заголовком «Боже, сохрани нам разум и память!». Споря со Свитаком, Минач говорит: «Еще более неприглядной представляется идея Свитака о том, что интеллектуалы должны были бы внести свой вклад в руководство «открытым демократическим обществом». Несомненно, интеллигенция будет с каждым годом все больше влиять на прогресс нашего общества; однако это не дает ей права стать самозванным опекуном всего общества...

И, честно говоря, мне не хотелось бы дожить до тех времен, когда мной управляла бы горстка «интеллектуалов» — нашего брата я знаю слишком хорошо».

В эпоху острых классовых боев всякая попытка занять межеумочную позицию неизбежно ведет к катастрофе.

Вся история двадцатого века — живое тому свидетельство. Тут можно вспомнить, например, немецких социал-демократов в 1933 году. Но, как известно, уроки истории не каждому впрок. Достаточно прочитать рассуждения Яна Прохазки, чтобы в этом убедиться. А ведь все это было уже однажды отлично сформулировано Бертольтом Брехтом в его пьесе «Карьера Артуро Уи». Там перепуганные обыватели бормочут: «Мы умываем руки. Другие пусть...»

Пусть другие! Этот искренний вопль воинствующего мещанства и поныне раздается то тут, то там. Он знает и иные формы выражения: «Что ты надрываешься? Что тебе, больше других надо?» Вся эта житейская философия из болота — в конце концов тоже точка приложения сил для художников социалистического фронта.

Жизнь строится сообща, и все имеет значение в балансе наступательных и тормозящих сил. Поэтому меня, например, не огорчает появление большого количества картин на морально-этические темы.

Формула соотношения бытия и сознания знает ведь и возвратную фун-

кцию: когда сознание, взращенное бытием, активно влияет потом на дальнейшее совершенствование бытия. Здесь и открывается ведущая сила современного искусства, которая так помогла нам вырастить энтузиастов первых пятилеток, героев Великой Отечественной войны, самоотверженных целинников и строителей, подготовила подвиг космонавтов.

И любопытно, что буржуазные критики в своем ниспровергательском пафосе, направленном на уничтожение социалистического реализма, именно это свойство нашего искусства вытаптывают с наибольшей яростью. Они обзывают нас жалкими прикладниками, слугами государства, противопоставляя нашему целеустремленному искусству искусство «свободное», читай: социально-бездумное, отражающее хаос и жестокость существующих людских отношений в окружающем их мире.

Тут можно вспомнить выступление на симпозиуме в Репино Марселя Мартена с его периодизацией, где искусство 20-х годов объявлялось поэтическим, свободным, в отличие от искусства 30-х годов, где оно обозначалось уже дидактическим, то есть назидательным.

В интересах установления истины нам пришлось напомнить Мартену главные вехи искусства 20-х годов. Например, крупнейшие поэмы Владимира Маяковского или фильмы Эйзенштейна и Пудовкина, где социальный адрес присутствовал буквально в каждой строчке, в каждом кадре.

Быть может, в этих его сличениях речь шла о форме? Да, тут было определенное движение от общих суммарных обозначений социальных сил и революционных целей к более подробному, детальному раскрытию природы революционного сознания и всего многообразия человеческих отношений в обществе строителей социализма.

В развитии своем революционное искусство шло на сближение с народом, с многомиллионным рабоче-крестьянским зрителем, со всем разнообразием его интересов, не чуждаясь при этом ни политики, ни экономики, ни прямого просветительства. Больше того, оно видело в этом свое новое и мудрое предназначение. Все лучшие работы 30-х годов остались и поныне гордостью и украшением передового гуманистического искусства. Дело, видимо, в том, что для иных критиков из-за рубежа всякая революция тем ближе, чем дальше она от своей конечной цели социального переустройства мира. И они готовы полюбоваться революцией, когда в ней бушуют более или менее отвлеченные страсти. Но едва наступает следующий фазис подъема революционной дисциплины и социально-экономической реконструкции, интерес тотчас проходит и оборачивается ненавистью, ибо такая революция грозит самому существованию буржуазного строя, и тогда сквозь всю хитроумную фразеологию проступают прямые классовые инстинкты. Тут следует заметить — революция, когда она требует организации и дисциплины ради практической реализации своих целей, может показаться недостаточно привлекательной и не только прямолинейному выразителю классовых интересов буржуазии, но и

тому интеллектуалу, который любуется свободой своих капризов как высшей ценностью человеческого бытия.

Все эти процессы в сознании современной интеллектуальной «элиты» легко прослеживаются сейчас на повышенном интересе к событиям в Китае или в иных странах, где революционная фраза и борьба за власть подменили социальную революцию. Кому не лестно в наш век поиграть в прогрессиста, видя, как наступление революционных сил то тут, то там встречает трудности на своем исторически предопределенном победоносном пути. И здесь у каждого из нас рождается чувство гордости за свое дело, за свой строй, за мужество и терпеливую мудрость нашей партии, свято охраняющей принципы пролетарского интернационализма с его великим бескорыстием во имя всеобщего блага, с его жаждой улучшения жизни и искоренения горя людского, которого так еще много на земле.

Люди нашего поколения помнят, с чего нам пришлось начинать. Если в своих произведениях мы снова и снова возвращаемся к истокам революции, то не для того, чтобы похвастать перед человечеством принесенными жертвами, а чтобы напомнить и лучше объяснить молодым соратникам, какая разумная, светлая и несокрушимая сила переходит в руки новых поколений, требуя от них не менее любовного труда, остроты ума и верности делу рабочего класса, освобождающего мир от мерзостей эксплуатации.

В этом отношении не могу не вспомнить одну из самых последних работ нашей художественной кинематографии. Я имею в виду картину молодого режиссера Г. Панфилова по сценарию, написанному им вместе с Е. Габриловичем. Называется она «В огне брода нет». Картина эта, поставленная на «Ленфильме», уже встретила некоторые критические замечания, в частности в статье Виктора Орлова в «Литературной газете». Там авторов обвиняют в ненужной жестокости при изображении революционных схваток времен гражданской войны. Если вообще вопрос о жестокости как художественном приеме и может возникнуть на примерах иных картин, то в этом случае для такого упрека, на мой взгляд, нет основания. Другое дело, что режиссер не избежал в начале фильма ставших уже традиционными ныне физиологических подробностей, без которых картина уж во всяком случае не стала бы хуже.

В целом же картина сильна как раз слиянием художественной и политической страсти в рассказе о пробуждении гордого человеческого духа в народе, освобождающемся от рабства, в понимании своего бескомпромиссного предназначения поколением молодых революционеров. И едва ли можно согласиться, что само название фильма — «В огне брода нет» — претенциозно. Что же тут претенциозного? Да, именно так: в огне брода нет. И это особенно отчетливо понимается в обстоятельствах современной борьбы идей, когда как раз поиски «брода» приводят иной раз совсем не в тот лагерь. Что же касается жестокости, сопутствующей многим современным художественным концепциям и формам, то

тут тоже надо разобраться повнимательнее.

Небезынтересно в этом смысле суждение, высказанное крупнейшим японским сценаристом Хасимото — автором многих картин Куросавы. Когда мы ему сделали упрек по поводу физиологических чрезмерностей в сцене расправы с генералами в картине «Самый длинный день Японии», он ответил, что из соображений целостности идейной и образной концепции фильма этого уступить нельзя. И тут же он оговорился: насколько, по его мнению, омерзительны и безнравственны сексуальные откровенности на экране, настолько как раз в интересах нравственных необходимо иногда показать прямую картину зверств человеческих. Это, разумеется, спорное высказывание, так как лицезрение зверств на экране наверняка по-разному воспринимается различными по своему нравственному уровню зрителями. Для зрелого человека — это повод для размышлений, для человека незрелого — это иной раз пример для подражания. А мы, право же, не заинтересованы в воспитании убийц, чем последовательно занимается сейчас буржуазный кинематограф.

Так что, как видите, вопрос весьма непростой. Но, с другой стороны, нельзя обходить молчанием, стыдливо опускать глаза перед фактами зверств американцев во Вьетнаме. Невозможно забыть бесстрастных сообщений солдат, дезертировавших из американской армии во Вьетнаме, о том, что они творили с женщинами, детьми и беззащитными стариками. Даже в бесстрастном описании всех этих зверств кошмарная образность рассказа просто переворачивала душу. Тут тоже можно было бы воскликнуть: да перестаньте! Нужны ли подробности? И так все ясно! Нет, многим многое еще неясно в этом сражающемся мире. И дело искусства — помогать прояснению туманных, общих представлений до ожесточенной зримости факта сильной, суровой, а иной раз и жгучей образностью.

Думая о масштабах современной классовой борьбы и жестокостях, какие обрушивает империализм на поднимающиеся за свои права народы, мы не можем не обратиться к нашим документалистам, которым предстоит еще многое сделать, чтобы наш народ получил обширную и верную зрительную информацию о том, что происходит в мире. Справедливость требует сказать, что наши документалисты еще очень робко перешагивают через привычные стандарты в отображении века войн и революций. Может быть, тут играет роль то обстоятельство, что само проникновение в районы классовых боев чрезвычайно затруднено. Но ведь и во время гражданской войны в Испании такие поездки тоже отличались от туристических маршрутов, и все-таки находились люди с умением и желанием выполнить свое святое дело не за страх, а за совесть. Достаточно вспомнить съемки Кармена и Макасеева.

Фильмы о Вьетнаме, такие, как «Меконг в огне», появляются, но ни один из них даже на малую долю не раскрывает жуткую действительность этой позорной для Америки войны так, как раскрыл ее бесстрастный рассказ американского солдата.

Мне хотелось бы закончить эту мысль таким рассуждением. Образная беспощадность оправдана там, где она помогает раскрытию всей полноты жизненной правды, и не оправдана там, где преследуют чисто орнаментальные цели или откровенно спекулируют на мерзостях человеческих, как это сделано в пресловутом «Собачьем мире» и во множестве фильмов такого направления. Об этом тем более важно сказать, что во многих нынешних фильмах, включая и наши советские, жестокость кинематографических изображений перестает быть необходимостью, диктуемой реализмом, а становится элементом стилизации, считается как бы обязательной приметой современного способа кинематографического мышления.

Эта, как и многие другие, проблема творчества неразрывно связана с проблемой критерия, а значит, и с проблемой критики. Такое развитие мысли приходит не случайно, ибо наша критика в последние годы частенько грешит подхваливанием некоего эстетического экстремизма, склонного в жертву усилениям и обострениям принести не только чувство правды, но и саму художественную цель своего замысла.

Общепонятно, что никакая критика немыслима без ясного критерия. И едва ли можно оспорить как единственно серьезный критерий в оценке произведений нашей литературы и искусства значение их для формирования коммунистического мировоззрения современника.

Естественно, что сила и глубина критического анализа не исчерпываются простейшими формулировками — «полезно», «вредно». Тут требуется исследование всей многосложной аппаратуры художественного творчества, точная, ясная и весомая аргументация по поводу каждой высказанной мысли, каждого вывода. Но при этом общая, так сказать, стратегическая цель остается неотделимой от общепартийных задач. И в этом смысле нашей практике может быть еще предъявлен серьезный счет.

Было бы неправильно зачеркнуть все, что сделано нашей критической мыслью за последние годы. Критика немало потрудилась в интересах расширения художественного кругозора, подъема художественного мастерства, смелого обогащения кинематографического языка и таким образом помогла рождению новых дарований. Но при этом (как и в каждом деле) было немало издержек, в которых повинны как профессиональные критики, так и сами художники, выступающие с критическими статьями.

В равной мере к таким издержкам можно отнести замалчивание тех произведений, которые, при наличии важной и верной мысли, не могли еще подняться до уровня высокой эстетической зрелости. Можно было бы назвать немало картин, которые при определенных достоинствах остались совершенно вне внимания газетной и журнальной критики. Тут сказались и частные вкусовые позиции критиков, и влияние некоего сложившегося стандарта в точке отсчета при оценке новых художественных произведений. Я имею в виду повышенное внимание к критическому началу в нашем современном искусстве и одновременно недостаточный интерес к поискам в области

утверждения разумного, светлого, справедливого, что лежит в самой основе социалистического строя и всех главных его достижений.

Между тем в основе пролетарского гуманизма, гуманизма социалистического заложено стремление к высшим нравственным проявлениям. Это действительно так, и об этом нельзя забывать ни на минуту. Невозможно, говоря о коммунизме, не ставить главенствующей целью такой нравственный подъем общества, при котором исчезнут пережитки старых, уродливых форм человеческих отношений, приводящих к унижению человека человеком, к оскорблению человеческого достоинства, насилию, порождающему всяческие правонарушения, вплоть до убийства. Именно новый человек, всесторонне и гармонически развитый, и видится как конечная цель всех многообразных усилий народа, устанавливающего самый справедливый и чистый строй на земле.

Этим размышлением я меньше всего хотел бы взять под защиту всяческую патоку, которая, к слову, в наше время явление уже достаточно редкое, чтобы видеть в нем угрозу реализму.

Примером искусства, заинтересованного ростом духовных сил современника, могли бы послужить фильм «Председатель» Ю. Нагибина и А. Салтыкова, получивший широкий отклик у нашего зрителя, работы В. Шукшина, фильм П. Любимова «Женщины», последняя картина Т. Лиозновой по сценарию А. Борщаговского «Три тополя на Плющихе». Успех этой картины у зрителя заставляет о многом задуматься. На мой взгляд, здесь помимо художественных достоинств и, в частности, превосходной игры артистов сказалась еще и социальная природа самих героев фильма. В картине любовно и углубленно раскрыты характеры и нравственные представления людей, выхваченных из гущи жизни. И опять радость узнавания ведет зрителей к постижению жизни, вплотную сближает их с экраном.

Я назвал картины, которые получили в целом поддержку нашей кинематографической и общей печати. Но рядом с ними немало работ, ищущих на том же пути, но которым тем не менее критического внимания как-то не хватило.

Только что закончился, например, фестиваль закавказских и украинских студий в Ереване. Ни одна из центральных газет, включая специальные, не поместила об этом фестивале ни слова, хотя там были показаны очень интересные картины: «Треугольник» режиссера Г. Маляна, получивший главный приз фестиваля, работы молодых грузинских режиссеров «Скоро придет весна» О. Абесадзе и «Большая зеленая долина» М. Кокочашвили. Все эти упреки можно было бы отнести к нашим журналам «Искусство кино» и «Советский экран», к газете «Советское кино». Об отмалчивании общей печати говорить бесцельно, слишком много мы об этом говорили, и слишком мало изменилось.

Говоря о критике, я имею в виду и такую важную ее форму, как обсуждение новых кинопроизведений в организациях нашего Союза.

Основным пробелом в работе Союза остается его малое и несистемати-

ческое участие в товарищеском обсуждении авторских замыслов, сценариев, фильмов в процессе производства, когда вовремя высказанное замечание, дельный совет могут непосредственным результатом отозваться на судьбе произведения. Тут надо оговориться, что и сами художники не очень-то охотно выслушивают замечания товарищей, считая, по-видимому, любую свою концепцию как бы истиной в последней инстанции. Поэтому мы чаще всего спорим уже по готовым произведениям.

В практике наших обсуждений бывает и так, что члены Союза выступают на обсуждениях по принципу защиты своих — завышают оценки, умалчивают о недостатках и просчетах; в таких случаях дурно понятая товарищами солидарность приходит в явное противоречие с принципиальностью, без которой немыслимо боевое содружество советских кинематографистов.

Наши пленумы в Союзе, тематические или производственные совещания на киностудиях редко поднимают глубинные вопросы идеологической борьбы. Вследствие этого у нас до сих пор так и не появляются сколько-нибудь серьезные произведения на тему о коммунистическом и рабочем движении, о борьбе за его единство. У нас нет картин, помимо некоторых случайно снятых хроникально-документальных очерков, о всем гигантском движении народов черной Африки, Юго-Восточной Азии, Латинской Америки за свое социальное освобождение и независимость. Постоянно мы наблюдаем тематическое дублирование на разных студиях.

Особо встает перед нами вопрос о воплощении темы труда. Тема эта остается главной темой в искусстве, показывающем жизнь общества, где освобожденный труд—основа социального строя, где он формирует личность и определяет ее место в обществе.

В последних наших работах мы как-то робко и стыдливо обходим самый труд человека, который искони являлся признаком жизни, разума, красоты. И без чувства некоторой неловкости не можешь думать о том, что прошло почти пятнадцать лет со дня выхода фильма «Большая семья» И. Хейфица, и с тех пор не было столь же крупного произведения о рабочем классе.

Нельзя сомневаться, что среди сценаристов и режиссеров найдется немало талантливых людей всех поколений, которых масштабы выдвинутой руководством темы смогут захватить так, как в 30-е годы захватывали режиссеров советского кинематографа темы истории партии, гражданской войны, первых пятилеток, партийного строительства, вследствие чего и получились «Чапаев», трилогия о Максиме, «Земля», «Крестьяне», «Великий гражданин», «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Щорс», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», то есть, по существу, весь список наших шедевров, вызванных к жизни сознательным устремлением художников кинематографии навстречу главным темам времени, выражающим движение народной жизни. Это не значит, что мы приглашаем руководство кинематографии обратиться к неким административным формам управления всем многосложным творческим организ-

мом кинематографа. Мы имеем в виду нечто иное. Здесь речь должна идти об углубленной информации нашего творческого состава по коренным вопросам политики в свете современной партийной мысли.

Далее речь должна идти о расширении сферы действия нашего кинематографа в духе наступательной стратегии и тактики идеологической борьбы, которую ведет партия в различных сферах общественной жизни, в том числе и международной.

Иной раз, когда читаешь сценарии, широким потоком поступающие на студии и соответствующие этажи Комитета и Главка, диву даешься, до чего сузился круг авторских идей и замыслов, претендующих на отображение современной жизни. Впечатление такое, что авторы черпают свои замыслы только с последней полосы газеты. Между тем как наверняка они читают все шесть полос, где параметры событий выходят далеко за пределы квартирных историй и милицейских происшествий.

Как бы ни трудны были первые попытки в смысле расширения современной кинематографической тематики, надо приветствовать замысел М. Ромма, который вслед за «Обыкновенным фашизмом» собирается вести большой кинематографический разговор о проблемах века. Как известно, над такой же обобщающей работой, над темой Сталинградской битвы трудится сегодня и Г. Чухрай. Это почти все, о чем я могу сейчас вспомнить. Надо ли говорить, как это еще мало в соотношении с огромностью идейно-художественного предназначения нашей советской кинематографии?

Особое значение приобретает сейчас такое боевое направление кинематографической тематики для молодой режиссуры, выходящей из стен нашего киновуза. Для современной педагогики наибольшую сложность представляет установление ориентиров и сохранение авторитетов, которые каждый молодой ум прежде всего склонен поставить под сомнение. Тут надо быть справедливым и сказать, что борьба с посторонними и часто вредными влияниями может быть успешна не в результате педагогических ламентаций, а в результате появления крупных и неопровержимых достижений советского кинематографа на его генеральной линии.

Борьба за коммунистические идеалы пронизывает все лучшее, что создано советским искусством, и отличает все лучшие произведения кинематографа за его полувековую историю. Без глубокой идейной убежденности художников ни одно из этих произведений не могло бы родиться на свет. Убежденность эта складывалась в могучем русле партийной и общественной жизни всей страны, всего народа, в товарищеском обсуждении всего того нового, своеобычного, что рождали наша советская жизнь, наше советское искусство. Сами творческие союзы есть прямое порождение нашего коллективистского общества, где чувство товарищества составляет нашу главную нравственную силу. Поэтому невозможно переоценить тот реальный вклад, который может и должен сделать Союз кинематографистов в дальнейшее развитие нашего искусства. И у нас есть все основания считать, что наш Союз может рабо-

тать на уровне задач, выдвигаемых перед нами временем.

Обсуждение итогов апрельского Пленума ЦК показывает боевое единомыслие нашей великой партии, единство партии и народа. Кинематографисты, как и вся советская интеллигенция, горячо одобряют решения Пленума ЦК, внешнюю и внутреннюю политику своей родной партии. С полным пониманием своей ответственности перед современностью и перед грядущим советские кинематографисты, убежденно и последовательно разделяя труд партии, используют все свои силы в борьбе за новые победы нашего великого дела.



«За мир, социальный прогресс и свободу народов!»

— таков девиз Международного кинофестиваля стран Азии и Африки, который будет проводиться один раз в два года в городе Ташкенте. Кинофестиваль откроется 21 октября 1968 года и продлится десять дней. Его организаторы — Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Комитет по кинематографии при Совете Министров Узбекской ССР, Союз кинематографистов СССР и Союз кинематографистов Узбекской ССР. Председатель Оргкомитета фестиваля — заместитель Председателя Совета Министров Узбекской ССР С. Азимов.

Кинофестиваль в Ташкенте проводится как международный смотр киноискусства стран Азии и Африки. Всем фильмам, присланным на фестиваль, будут вручены дипломы участия. Каждая страна может представить на фестиваль полнометражный художественный фильм и программу короткометражных фильмов общей продолжительностью до 45 минут. Будут приниматься фильмы на 16-*мм*, 35-*мм* и 70-*мм* пленке.

От Советского Союза в Международном кинофестивале стран Азии и Африки примут участие кинематографисты Узбекистана, Таджикистана, Туркмении, Киргизии, Казахстана, Азербайджана, Армении и Грузии, а также РСФСР (студии Сибири и Дальнего Востока).

«За мир, социальный прогресс и свободу народов!» — такова будет и тема Вольной трибуны фестиваля в Ташкенте.

В эти же дни Всесоюзное объединение «Совэкспортфильм» организует большой кинорынок, в котором смогут принять участие фирмы стран Азии и Африки.

Генеральным директором Международного кинофестиваля стран Азии и Африки назначен председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров Узбекской ССР А. Каюмов.

Рассказывает Сергей Образцов

Несколько лет назад в Москве в Сокольниках была Национальная выставка США. Среди различных ее разделов с автомобилями, телевизорами, обувью и пепси-колой особняком стоял павильон, на котором было написано «Род человеческий». По правде сказать, я абсолютно забыл, как выглядели автомобили и телевизоры, но вот фотовыставку «Род человеческий» помню до сих пор. Создал ее безусловно прогрессивный и талантливый человек Стейхен. Он из сотен фотографий, принадлежащих фотографам разных стран мира, выстроил вполне законченное произведение искусства.

В тот же вечер я написал об этой выставке статью, которая была напечатана в «Известиях». В ней я рассказал о силе неоспоримости фотодокументов, на которых и основано утверждение автора «Рода человеческого» о равности каждого человека перед лицом жизни: в любви, в материнстве, в труде, в горе, в творчестве, в смерти. Тем самым Стейхен утверждает равное право каждого на счастье. Каждого, кто бы он ни был. Белый, черный, католик, магометанин, буддист. Ребенок, юноша, старик.

Да, это правда. Но, к сожалению, не целая, а только ее половина. Конечно, каждый человек имеет равное со всеми право на счастье, и не нам, советским людям, оспаривать этот тезис. Но беда в том, что сотни миллионов людей живут с единственной мыслью — не умереть сегодня. Я знаю это. Я видел тысячи голодных на улицах огромных городов. Сотни бездомных, годами спящих на холодном асфальте или голой земле. Худых, как ящерицы, матерей, окруженных голыми рахитичными и очень часто слепыми детьми. Вот мне и захотелось рассказать людям об этой, недосказанной Стейхеном, второй части правды. Показать ее, чтобы еще и еще раз подтвердить неоспоримой силой кинодокумента.

В авторской заявке я просил Центральную студию документальных фильмов, чтобы моим партнером был Исаак Григорьевич Грек, вместе с которым мы работали над фильмом «Удивительное рядом». Сценария как такового я не писал. Его и невозможно было написать без конкретных кинодокументов, которых у нас тогда еще не было.

Целое лето мы с Греком ездили в Госфильмофонд и просматривали сотни хроникальных фильмов, но только после того как Исаак Григорьевич отправился в Англию, Францию, Западную Германию, Польшу, Бельгию и Голландию и привез оттуда километры различной кинохроники, мы смогли сесть за черновую композицию фильма. Очень долго ничего не получалось. Мы сложили по крайней мере три разных вполне законченных фильма. Наконец показали последний вариант людям разных профессий: писателям, социологам, экономистам и просто домашним знакомым. Все они отметили удачи, но так вежливо говорили о недостатках, что мы поняли самое главное — надо все переделывать. Переделали и показали Художественному совету. Тот безжалостно забраковал. В полной панике мы опять сложили фильм наново и наконец сдали его со всеми полагающимися благополучными оценками. Фильм идет.

Ни для одного кинорежиссера не покажется странным, если я скажу, что очень многое в этом фильме мне хотелось бы изменить, исправить, дополнить. Но все-таки я рад, что этот фильм появился. Уверен, что со всеми недостатками — и теми, которые я вижу, и теми, которые, быть может, я не замечаю,— он очень нужен. Особенно молодым. И особенно сейчас, когда борьба за человеческие права так ширится во всем мире.

Напечатанный здесь текст фильма создавался полуимпровизационно. Это мой закадровый голос, а мне всегда легче и интереснее говорить перед микрофоном, глядя не на то, что я сочинил дома, а прямо на экран. Чтобы и мысль, и интонация находились внутри пластики кадра, а не вне ее. Текст напечатан в сильно сокращенном виде, да и фотографии отражают только часть сюжетов. Это вызвано прежде всего ограниченностью места, но я надеюсь, что общее впечатление о нашей работе все-таки получится.

Итак,



Кинокамера обвиняет

Упал дом.

Жертв мало.

Один человек.

Ну а если этот один человек...

Ваш ребенок?

Или ваша жена?

Или ваш отец?



Вы же не скажете тогда, что жертв мало?

Может быть, это все, что есть у вас в жизни!

Один человек — не меньше, чем два.

Людей нельзя ни складывать, ни умножать.

Каждый человек единствен и неповторим.

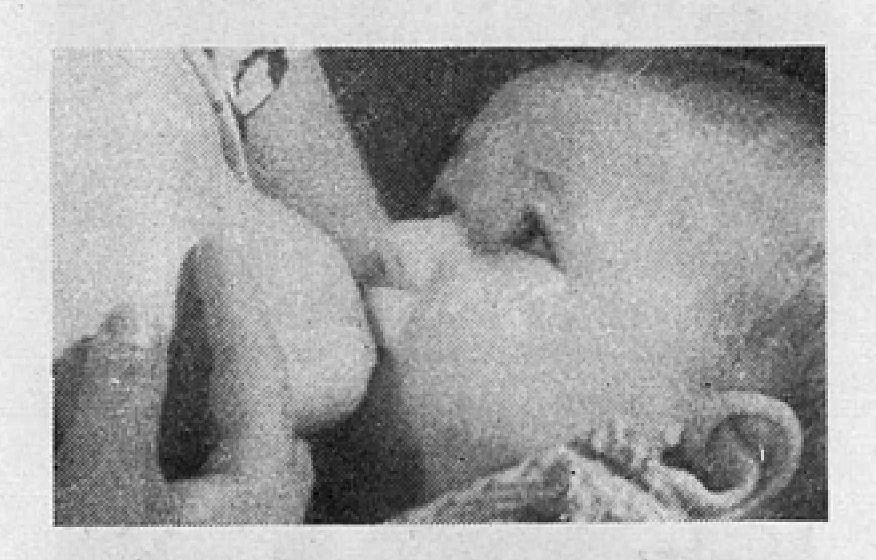
Такого не было, пока он не родился, и не будет, если он умер.

Вот оно, вечное чудо появления на свет нового человека!..

Рождение новой человеческой судьбы...

Многих судеб! Ведь каждую секунду на планете, которая называется Земля, родится четыре маленьких человека.

Триста тридцать три тысячи новых людей в день.



В Европе, в Азии, в Африке, в Австралии, в Америке, на экваторе и в Заполярье, на Галапагосских островах и на островах Туамоту.

И каждая мать любит своего ребенка, потому что он часть ее самой, и каждая желает ему счастливой судьбы.

Вот и двинулись человеческие судьбы в путь по улицам городов и селений разных стран мира.

Пока еще в пеленках.

Пока еще в колясках.



Только не все в пеленках.

И не все в колясках.

Очень много на свете детского горя. Тяжелого. Невысказанного.

Куда больше, чем детского счастья.

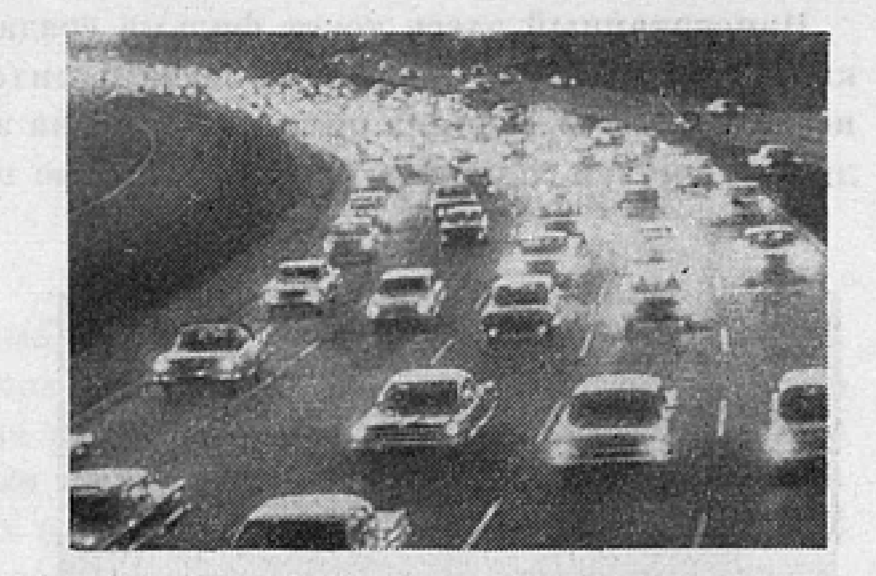
Очень много на свете детских слез.

Куда больше, чем детских радостей.

Я знаю это, я это видел. Моя профессия показала мне много стран мира.

По этим американским дорогам я проехал больше десяти тысяч километров.

Был во многих городах Соединенных Штатов, и в больших, и в маленьких.



И, конечно, был в Нью-Йорке, неповторимом городе по жизненному накалу и темпераменту.

Американцы называют Нью-Йорк городом контрастов.

К сожалению, это правда.



А это Рим. Самый невероятный город мира, в котором история человеческого гения обнимает вас со всех сторон и разворачивается перед вами на каждом углу.

Все прекрасно и удивительно.

Но один римлянин сказал мне: «Хотите видеть улицы, на которых не бывают иностранцы? Будете удивлены еще больше».



Да, это, конечно, удивительно, только совсем не прекрасно.

Здесь живут бездомные люди Рима целыми семьями.

Это моя фотография ребят, живущих на этой улице.

Я очень люблю ребят.

Люблю ребячьи глаза.

Люблю ребячью изобретательность.

Люблю их темперамент, их невероятную энергию, полноту их счастья.

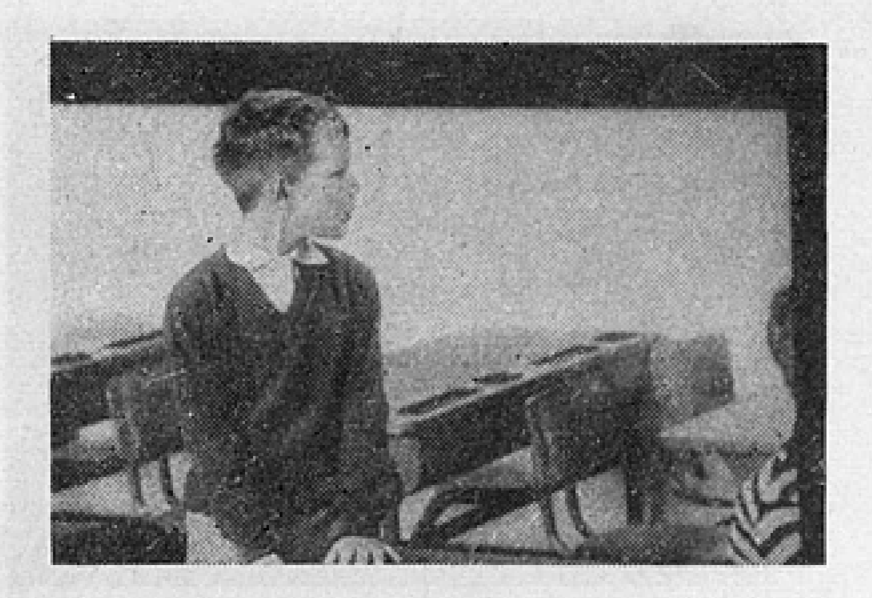




Вон какие счастливые девчонки! Еще бы, день рождения!

Сколько свечек в праздничном пироге, столько, значит, ей исполнилось лет. Их полагается задуть.

Очень трудно задуть две свечки, когда человеку два года.



А этому человеку семь лет. Можно сказать, критический возраст!

Первый день школы. Страшновато, но интересно.

Школа.

Рождение знаний.

Второе рождение человека.

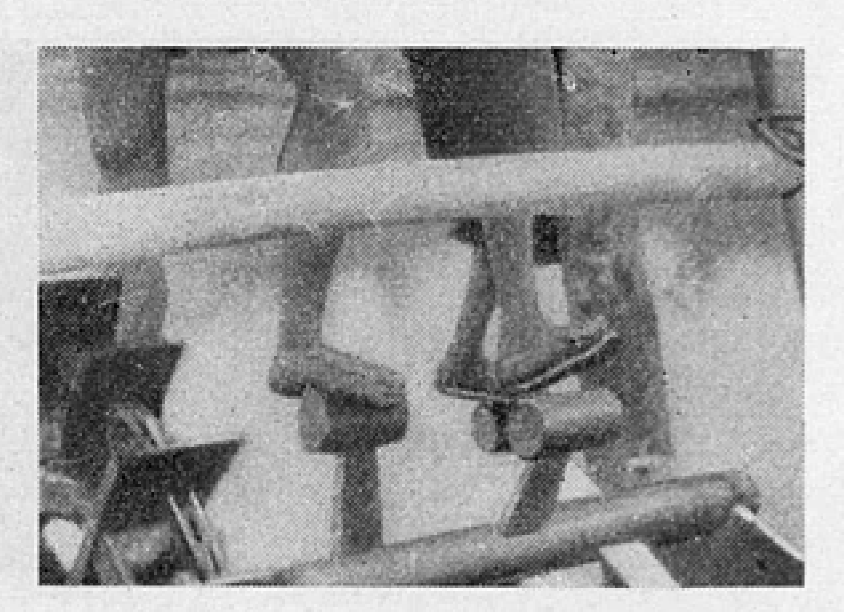


Только таких счастливых ребят очень мало. Только не все идут в школы.

Миллионы детей на земном шаре не учатся.

Есть страны, в которых ходят в школу только двое из десяти. Остальные работают.

Наравне со взрослыми.



Так и пройдет вся их короткая жизнь.

Короткая потому, что работать они будут на износ.

Продавать свои ноги, качая воду на рисовые поля хозяина.

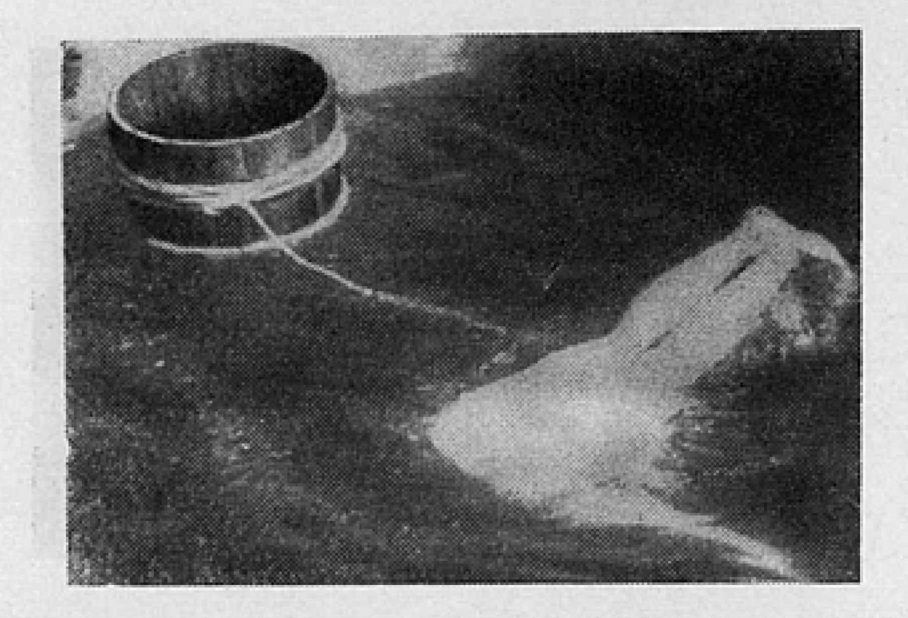
Или, впрягаясь в оглобли, возить людей и грузы.

Продавать свои руки, превратив их в живой конвейер.

Продавать свои легкие, ныряя за жемчугом на большую глубину.

Жемчуг. Это очень красиво. Он может украсить женщину.

Только не ту, которая за ним ныряла.



Это женщины неосвобожденных колоний Африки.

Вот это и есть работа на износ... Они отдают не просто свой труд. Они отдают свои жизни за горсть зерна.



Ну а если нет работы?

Или земля, которую ты бил мотыгой, ничего не родила? Все сожгла засуха?

Илч саранча сожрала твой посев?

Что тогда?



Каждый день на земле умирают с голоду десятки тысяч человек.

Отчаяние гонит людей из страны в страну в поисках заработка.

Может быть, в другой стране повезет и сумеют они прокормить и себя, и семью.

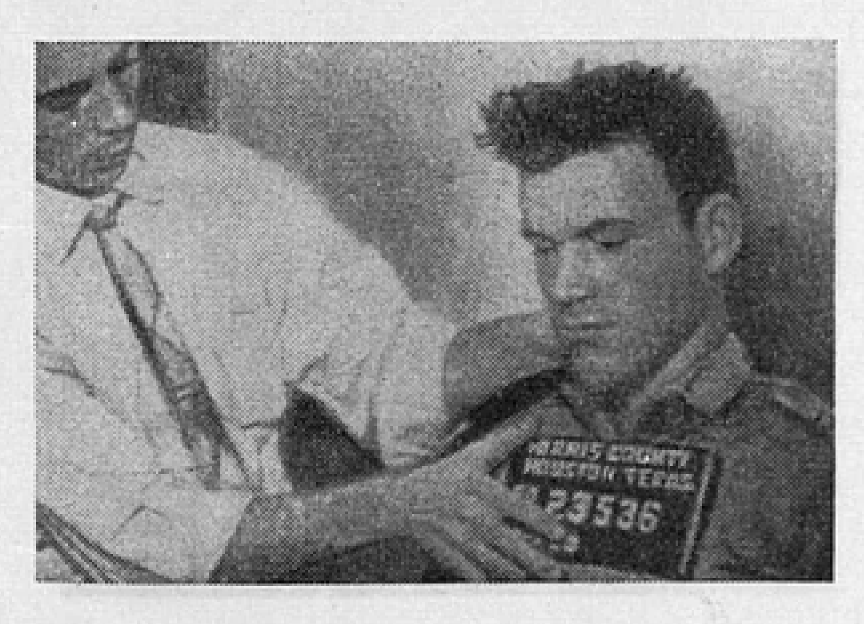




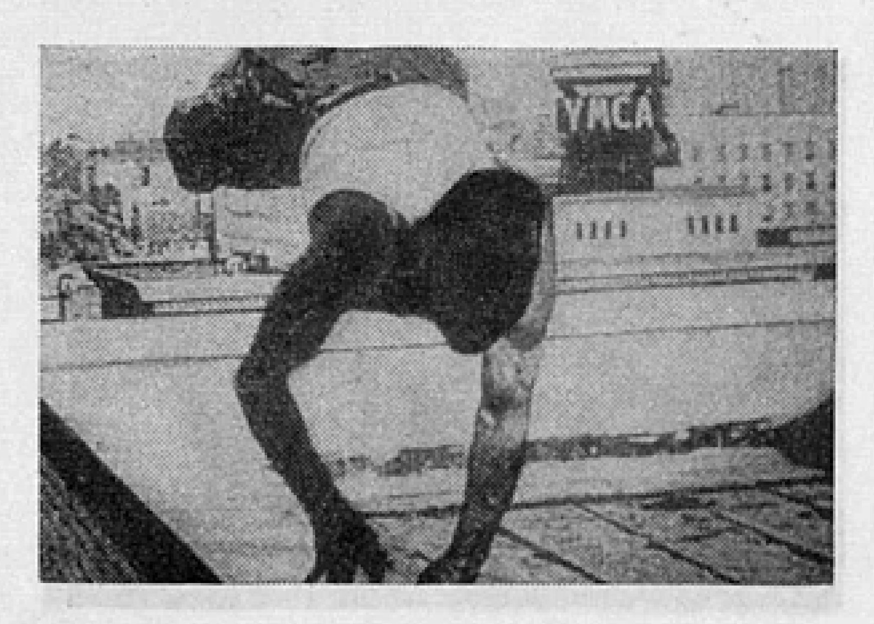
Но по пятам за ними идет безнадежность.
А у безнадежности много дорог.
Вот одна из них.



Джин, сакэ, гашиш или опиум — это все равно. Конец один.



И другая есть дорога у безнадежности.
Воровство. Грабеж. И конец тоже один.
Вот и кончилась человеческая судьба. И печать поставлена кончиками пальцев. И пронумерована тюремным фотографом.



А не умеешь воровать — проси милостыню.
Если ты калека, тебе повезло. Калеку могут пожалеть.
У этого калеки жизнь в рассрочку.
Сорвется или не сорвется с тридцатиэтажного дома? Ведь только это интересно тем, кто дает ему деньги!
Профессия этого человека — риск.
Сегодня это кончилось больницей, сенсацией в газетах и, значит, деньгами.
Завтра это кончится смертью. Тоже сенсация!
Но деньги уже не нужны. Рассрочка кончилась.

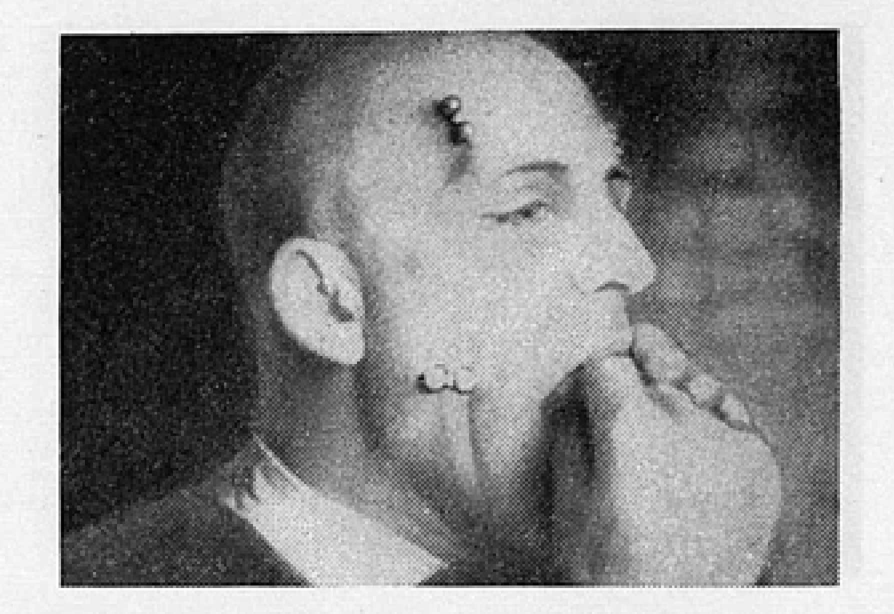
Смотреть на то, что вы сейчас видите, очень неприятно.

Но это надо знать.

Золотой смокинг и проткнутый язык.

Очень интересно.

За это можно кинуть и пять, и десять центов.



Автомобильные гонки.

Невероятная скорость.

Опасно. Если у одного откажет рулевое управление, катастрофа неизбежна.

Но катастрофа — это не только беда. Это еще интересно!

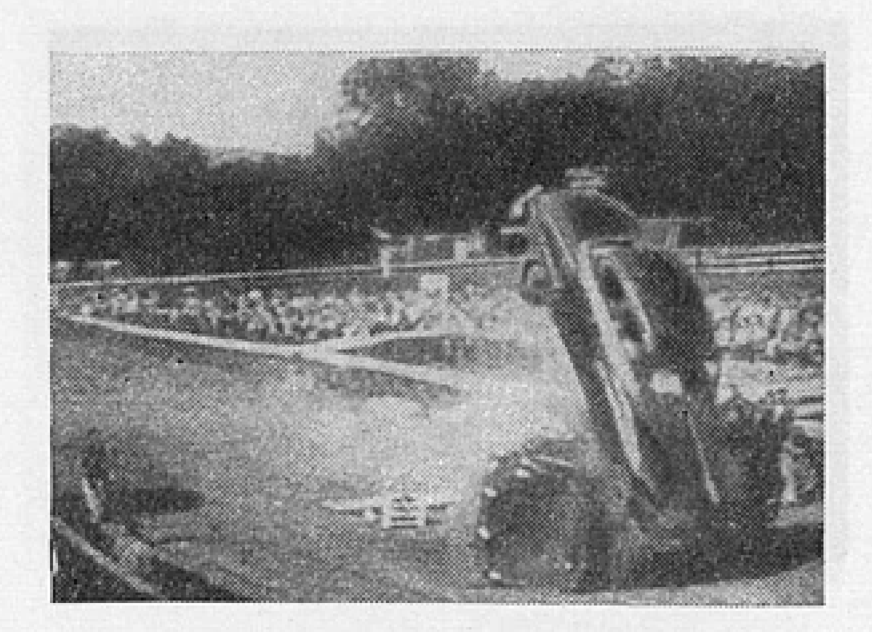
Есть люди, которые бегут смотреть на любую катастрофу, на любую беду.

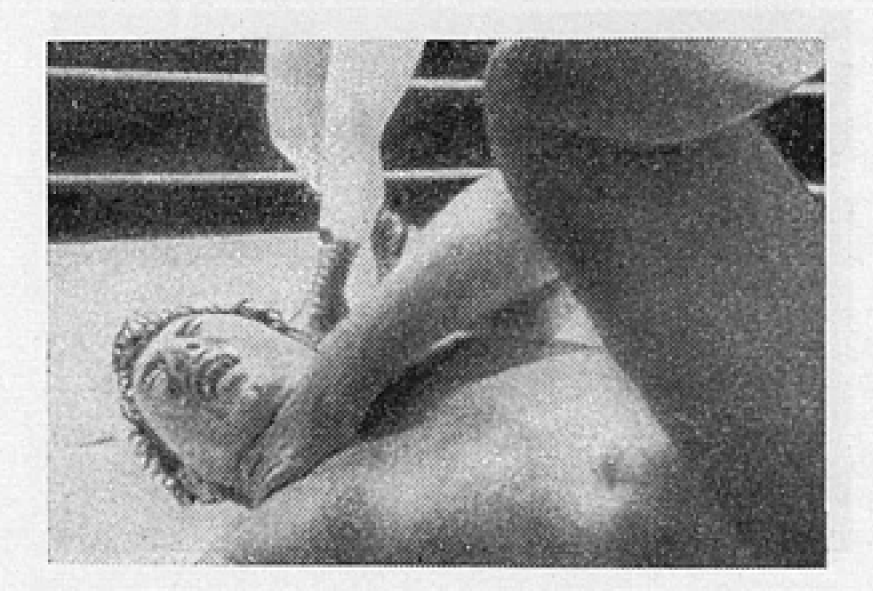
А раз интересно — значит можно заработать деньги.

Организовать катастрофы, организовать драки и брать деньги с тех, кто хочет на это смотреть.

Вот они, организованные автомобильные катастрофы. Пожалуйста!

Машин не жалко. А люди? Люди на это шли.





Кетч.

Организованное избиение. Здесь нет правил. Все можно.

Калечат себя. Калечат зрительские души.

Школа садизма. Школа злобы.





Кто виноват в этом преступлении?

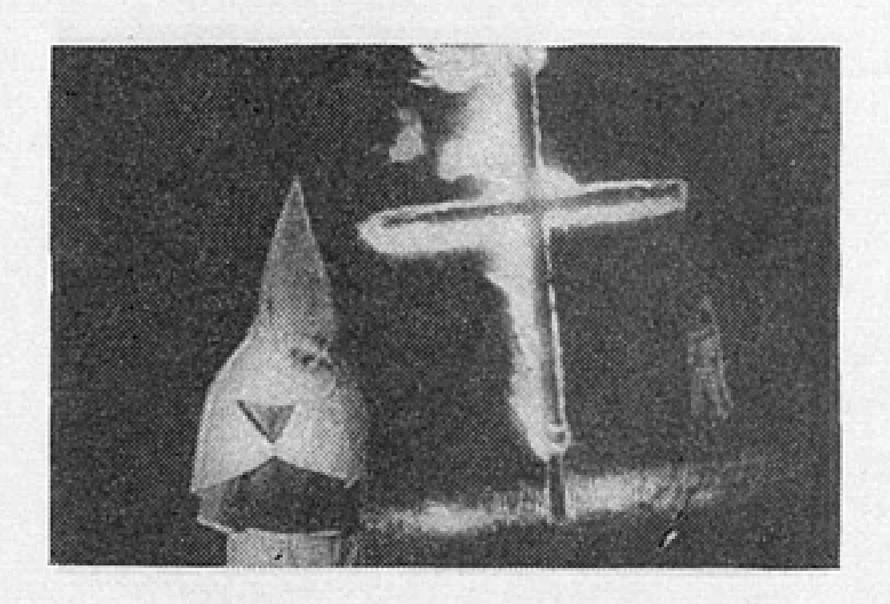
Виноват общественный строй, в котором не люди владеют деньгами, а деньги владеют людьми, отнимая у человека все, чем он действительно богат.



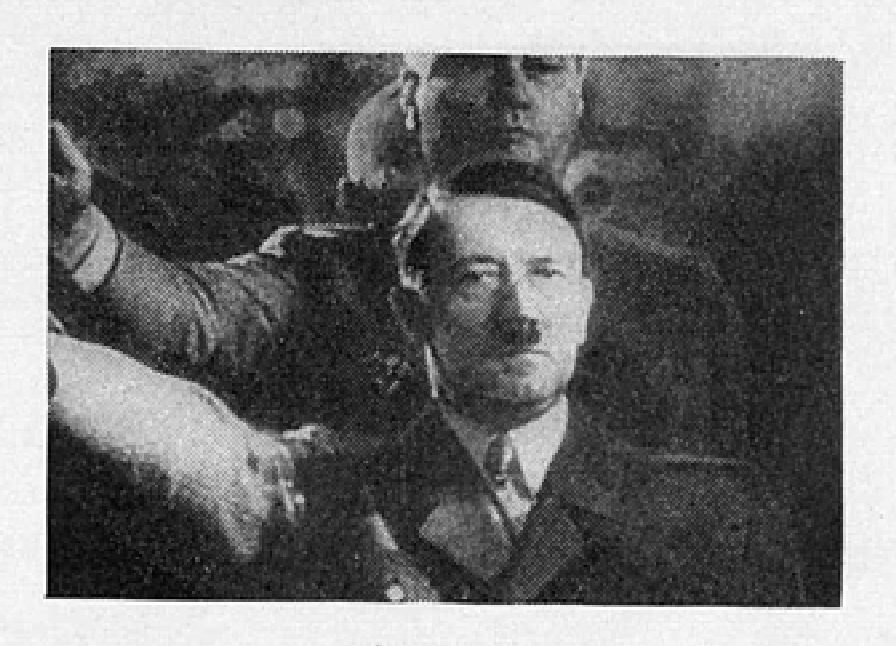
Где же найти правду, если ее нет вокруг тебя?
Может, просить у бога?
Может, бог поможет.
Избавит от нищеты, от голода, от болезни?
У меня нет никакого права сомневаться в том, что все эти сестры во Христе верят в бога и хотят людям добра.



Но если бы только подумали они, какие страшные преступления совершаются сегодня, сейчас именем Креста Господня!
С нами бог! Сжигайте негров и всех, кто заступится за негров!
Негр — не человек!
Они еще требуют равенства с белыми?
Они хотят учиться в тех же школах?
И получать одинаковую плату за труд?
Бей негров! Они не люди! Они черные!
Только белый — человек!
Вот оно, сборище мракобесов ку-клукс-клана.
Гибрида религии и расизма!
Помолились...
Поели...



А ночью можно зажечь крест и линчевать негров во славу божью.



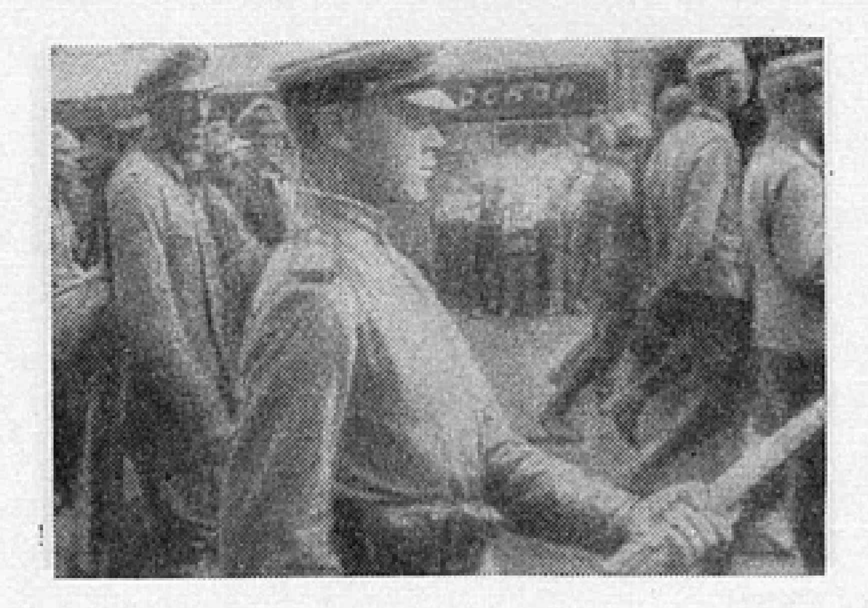
Но богом может быть и человек.
Это бог немецких фашистов. И первой заповедью этого бога было «убий!».
Германия прежде всего. Только немец, только ариец — человек.

Уничтожайте евреев! Они не люди.
Сжигайте в печах!
Мужчин, женщин, детей. Они не люди.
Вешайте на балконах.
Расстреливайте.
Только ариец — человек.





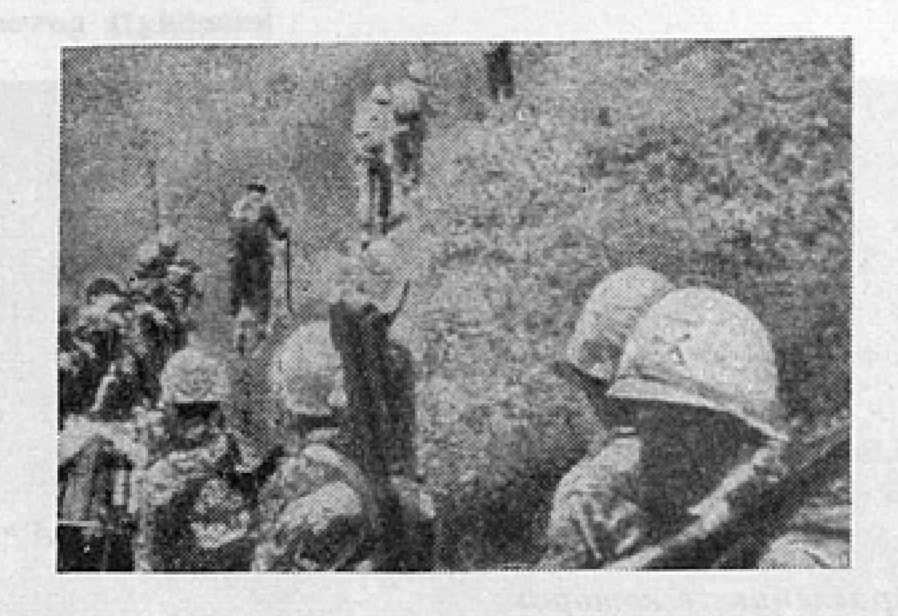
Бейте поляков, белорусов, украинцев, русских.
Захватывайте их земли.
Убивайте всех.
Они не принадлежат к германской расе.
Они не люди. Они славяне.
Только ариец — человек.



Как жалки были эти чистые арийцы, когда шли по славянской Москве!



Кончилась война. Вот уже четверть века поет жаворонок над мирными полями Европы.



Но война идет.

Отвратительная, циничная, ничем не оправданная.

Она нужна американскому капиталу.

Растут акции военной промышленности. Разве важно, куда падают бомбы? Важно, чтобы росли прибыли фабрикантов оружия.



Разве кого-нибудь интересуют детские слезы?

При чем тут дети? И детские судьбы? Растут прибыли.

Как это может быть?

Но это есть. И этого не должно быть.

Не должно быть войны. Никакой. Ни атомной, ни неатомной.

Не должны люди делиться на черных и белых.

Не должно быть колоний.

Не должно быть власти денег над человеком. За это борются люди на всех континентах. Борются, рискуя свободой и жизнью. Борются и побеждают.



Больше трети человечества освободилось от власти денег над людьми. Ни задержать, ни остановить этот процесс невозможно. Нельзя позволять деньгам издеваться над человеком, потому что нет большей драгоценности на земле, чем человек. Жизнь у каждого человека одна и второй не будет.

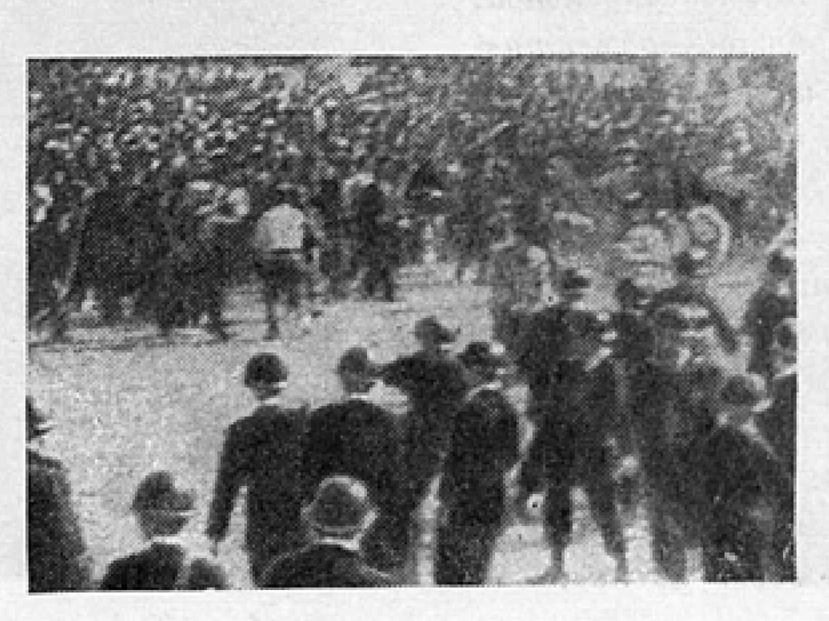
И каждый должен иметь равное со всеми право на счастье с самого детства.

Так будет.

Так будет во всем мире. Не сегодня — значит завтра. И чтобы это завтра пришло скорее, каждому надо знать и помнить:

Сегодня, сейчас горит земля.

И плачет мальчик...





К единой цели

В конце 1949 года в старинном итальянском городе Перудже шел международный диспут на тему: «Отражает ли нынешнее кино проблемы, волнующие современного человека?»

От имени советских кинематографистов выступал Всеволод Илларионович Пудовкин.

«Позвольте мне начать с определения направления, в котором растет и развивается наше советское киноискусство...— обратился к собравшимся советский режиссер.— Это направление мы называем социалистическим реализмом.

Что же такое социалистический реализм?

Это тот метод работы художника над своим произведением, который наиболее глубоко связывает художника с живой окружающей его действительностью и, главное, делает художника прямым участником общенародного труда, то есть делает его энергичным и полноценным деятелем в создании коммунистического общества. Мы говорим «реализм», потому что наше искусство отражает жизнь во всей ее сложности и полноте. Мы говорим «социалистический», потому что творческая работа наблюдения и отражения жизни подчинена высоким общенародным целям развития социалистического государства».

«К единой цели» — так назвал Всеволод Пудовкин в начале сороковых годов статью, посвященную творческим принципам советского киноискусства. Говоря в ней о творческом методе, режиссер со всем своим темпераментом и убежденностью утверждал, что «социалистический реализм — не догма, не собрание рецептов для изготовления добротных произведений искусства. Это — путь развития, очень простой и ясный в своем направлении и очень сложный в своем постоянно изменяющемся и расширяющемся содержании».

Всю свою творческую жизнь В. Пудовкин, которому в этом году исполнилось бы семьдесят пять, шел к единой цели, стремясь в искусстве прежде всего к правде— «не к маленькой, индивидуальной, иногда только кажущейся «правоте», а к большой, объективной, рожденной и подтвержденной движением истории конкретной правде, к которой стремится все лучшее, что есть в человечестве».

О творческих поисках В. Пудовкина — одного из основоположников метода социалистического реализма в нашем киноискусстве — рассказывают соратники, ученики великого кинематографиста.

Жизнь этого художника-гражданина, всем своим творчеством утверждавшего величие идей Октября, ставившего своей главной целью «помогать средствами искусства строительству социализма»,— вдохновляющий пример для каждого из нас.

Всеволод Пудовкин



Это было сорок три года назад...

Виктор Шкловский

То, о чем я расскажу, было очень давно: тогда Москва-река весной разливалась, заливала набережные и подходила к Третьей кинофабрике.

Тогда летом Москва-река совсем пересыхала.

Это было очень давно: тогда на Потылихе еще не было никакой кинофабрики, а на месте ее в мае цвела широким разливом вишня, закрывающая всю гору, и домики в ней тонули.

Назем для этой вишни, для царских садов еще во времена Ивана Грозного свозили с бревенчатых мостовых Москвы.

Это было очень-очень давно. Лев Кулешов был молодым человеком, и существовала группа кулешовцев, которые только что перестали делать «кино без пленки» и начали снимать и сниматься.

Это было 43 года тому назад.

Илья Муромец успел бы родиться за это время и просидеть 33 года на печи сиднем и встать, и ему бы еще хватило времени — целых 10 лет, чтоб совершать подвиги.

Молодой химик Всеволод Пудовкин тогда был актером и сценаристом в группе Кулешова. Он в картине «Луч смерти» резался с Комаровым длинными ножами.

Тогда еще был жив и молод В. Фогель, и Б. Барнет тогда еще был молод и не начинал снимать, еще только был художником-декоратором и начинал режиссерскую работу Сергей Эйзенштейн.

Значит, все это было во времена последних извозчиков и нашей молодости.

Прежде всего в честь мертвых вспомним, что те молодые, которые ходят сейчас по кинофабрике или по другим фабрикам и заводам, так же молоды той же молодостью, которой были молоды мы, и так же могут снимать, верить, ошибаться, повторять, учить и учиться.

Мы учились друг у друга.

Пудовкин кончил первым выпуском Государственный институт кинематографии, первый в мире государственный киноинститут.

Кто тогда учил, кто научил Пудовкина? Кто научил Кулешова? Эсфирь Шуб, Дзигу Вертова?

Время их заставило учиться друг у друга. Они были первыми советскими кинематографистами со своей темой — темой революции.

Скоро они стали учителями кинематографии мира.

Во имя того, что прошло, будем верить в молодежь, будем верить в старость. Эйзенштейн мог бы еще снимать и писать книги, и мы бы лучше его понимали.

Пудовкин был молод до смерти: играл в теннис, далеко прыгал. Может быть, ошибкой его было, что он совсем-совсем не верил в ход времени и думал, что до заката его дня много десятков лет.

В то время еще жил академик Иван Павлов — всем старикам мира главный старик, дело которого еще было и при нем и впереди него. И тогда на студии, которая называлась «Межрабпом-Русь», молодой режиссер, он же актер, снял картину «Механика головного мозга». Это я уже помню. Это было ново. Кино бралось за показ мысли, становилось спутником науки.

Павлова привезли посмотреть картину. Смотрел молча, потом сказал кинематографисту, сидящему рядом:

— Я думал, что это будет вульгаризация,— нет, это очень интересно. Я посмотрю еще раз.

Потом спросил:

— Вот эти картинки и стрелки, которые на них бегают, как это называется?

Ему ответили:

— Это называется мультипликация.

Слово то было еще совсем новым.

...Шли дни, приближалось 20-летие первой революции. Годовщина 1905 года.

Эйзенштейн снял «Стачку», снял «Броненосец «Потемкин», успел удивить мир своей удачей и сам удивился, увидав, как кино становится новым фактором мышления.

Пудовкину поручили снять картину «Мать» по повести М. Горького.

Древние персы говорили, что легкие вещи надо делать, как трудные, чтобы избежать легкомыслия. А трудные надо начинать, как легкие, чтобы не почувствовать себя бессильным перед задачей.

Нам было очень легко 43 года тому назад в цветущие годы начала нового искусства.

Натан Зархи, которого сейчас так плохо помнят, хорошо знал музыку, был человеком большой культуры. Он поверил, что история поручает ему выразить себя в новом виде в старой, прекрасно сделанной вещи.

Был у Пудовкина друг спортсмен, который любил метать молот. Он увидел этот вид спорта в кино, ходил в кино много раз, потом купил маленькую ленту и изучал ее так, как должны режиссеры изучать работы друг друга. Это был могучий, точно двигающийся человек, преданный кинематографии. Звали его А. Чистяков. Он играл отца Павла Власова — отсталого рабочего, черносотенца, человека непробужденной земли, тирана в семье, повторяющего в доме своем тиранию империи.

Роль матери играла не старая артистка В. Барановская. Павла Власова молодой Н. Баталов — прекрасный, радостный актер.

Сценарий Пудовкин писал вместе со сценаристом. Был найден конфликт, был найден путь матери от домашнего рабства к вере в сына и к вере в революцию.

Писатель превращает вещи в слова. Слова ему повинуются, он строит из них события. Словами он описывает, как изменяются люди, как течет река, как ломает она лед, как идет демонстрация.

Режиссер имеет дело с реальными вещами: он должен приехать на реку, собрать массовку, одеть ее, двинуть людей.

Как трудно иметь дело со столь упрямым материалом, как трудно его изменить!..

Всеволод Илларионович Пудовкин и друг его оператор Анатолий Головня не подменяли природу красивым кадром. Они любили кадр как будто хроникальный, слегка даже помаранный, как будто нечаянно снятый. Но они сумели внести в картину то, как относится художник к миру, согреть его дыханием, внести в картину объективность истории.

Можно сравнить ледоход с толпой людей или с жизнью человека. Такое сравнение могуче сделал Лев Толстой в «Воскресении». Он показал ледоход в тот момент, когда Нехлюдов уходит от Катюши, и второй раз показал дальний ледоход, который отрезал Катюшу, уходящую в Сибирь, от возвращающегося домой Нехлюдова.

Но как трудны сравнения эти в реальности кино!

Пудовкин показал ледоход после весны и рядом — потоком людей — заставил Павла перейти через лед к людям: это шла демонстрация и шел человек через лед к людям, которым нужен был вожак.

Смысловое решение сценариста и режиссера воистину создало метафору.

Вожак успел поднять красное знамя. Он убит, падает знамя, мать поднимает знамя, и сквозь редкую ткань знамени видно солнце.

Это истинный образ, потому что это зримо, потому что это сведено действием,

это схождение путей матери и сына. Это победа. Много было побед у Пудовкина: «Конец Санкт-Петербурга» —революция, данная как переключение царского города в город революции; «Потомок Чингисхана» — нахождение в простом человеке героя, освобождение силы, которая превращается в полет.

Никогда не бывает дня без вечера. Не все удачно было у Пудовкина в «Минине и Пожарском». Но были и удачи, и удачи продолжались.

Пудовкин видел историю, думал о том, как выглядели волосы русского человека XVII века, когда он снимал колпак, как ходил он в кафтане с длинными рукавами, как он умел быть неистощимым и изобретательным в сопротивлении врагу. Он в истории видел будущие бои, когда под ногами бойцов, защищающих Родину, будет гореть земля.

Хорошо было работать с Пудовкиным, с его актерами — Б. Ливановым, Л. Свердлиным. Мы им рассказывали, кем их герои были до того, как они появляются на экране. Пытались одеть их души в поступки людей прошлого, показать логику подвига; кое-что и здесь и в картине «Суворов» Пудовкин вместе с Доллером сделали очень хорошо.

Не будем рассказывать все. Будем времени верить, верить молодежи и тем, кто молод только для нас, и тем, кто стар, как мы, или немного моложе.

Дело Пудовкина изменило советскую кинематографию и кинематографию мира. И мы не знаем, сколько еще раз оно будет заново разгадано.

Всеволод Илларионович говорил мне: «Вероятно, легче плавать в полярном море на деревянном корабле, чем снимать картины». Но плавать на своем корабле Пудовкин умел вдохновенно и весело, и он открыл нам дальние берега искусства.

Полнота жизни

Сергей Герасимов

До того как узнать Пудовкина, а затем и подружиться с ним, я увидел его в картине Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». В этой картине, где все было удивительно, все опрокидывало кинематографические нормы русской «золотой серии» и заявляло о рождении нового искусства, Пудовкин занимал весьма заметное место. Он двигался, как механический человек, с точностью, доведенной до исступления. Для нас, фэксовцев, это было как бы сигналом к прямому сближению, потому что сами мы измеряли искусство мерою лаконизма, точности, нетерпимости в отношении всего, что представлялось нам намертво отжившим и постыдным в своей буржуазной томности.

Потом были удивительно разные первые режиссерские попытки. Злободневный киноскетч «Шахматная горячка» и «Механика головного мозга» — картина, заложившая основы научно-популярного кинематографа.

Эти удивительные перепады в поисках начинавшего самостоятельную жизнь Пудовкина определялись сложностью, противоречивостью и одержимостью его натуры.

Но вот на экране появилась «Мать».

Мы жили и работали в разных городах: Пудовкин в Москве, мы, «фэксы»,— в Ленинграде, но появление «Матери», подобно взорвавшейся бомбе, потрясло кинематографический мир и в нашей стране и далеко за ее пределами.

В то время в Советский Союз приехал в гости Дуглас Фербенкс — тогдашний властитель дум, всемогущий актер американского трюкового кинематографа. Он сопровождал свою жену актрису Мэри Пикфорд. Два эти имени в те времена звучали с необыкновенной притягатель-

ной силой и для молодых кинематографистов представляли авторитет чрезвычайный. И вот Фербенкс сказал, посмотрев «Мать», вслед за «Броненосцем «Потемкиным» Эйзенштейна:

— Что это за страна такая! Что за люди!

Быть может, он сказал как-то иначе, я не отвечаю за точность цитаты, но он выразил глубочайшее изумление могуществом нарождавшегося тогда нового кинематографа, чьей родиной, по общему признанию, становилась наша молодая революционная Советская страна.

Мне трудно сейчас сказать, где мы впервые встретились с Пудовкиным: может быть, в Москве, может быть, в Ленинграде, куда он стал наезжать, готовясь к своей новой работе «Конец Санкт-Петербурга», а может быть, и в Одессе, где, снимаясь в картине Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон», я пробовал себя одновременно в качестве ассистента, уже в те времена решительно склоняясь к режиссуре. Во всяком случае, одесские встречи бесспорно оставили у меня наиболее глубокое впечатление. Там было время неспешных бесед в «Лондонской» гостинице в компании с Юрием Олешей, с совсем еще молодым Довженко. И сколько же тогда было между нами удивительных разговоров, удивительных открытий друг друга среди молодого, сияющего окружающего нас мира!

В те времена Пудовкин был беззаветным танцором. Танцевал он упоенно, придавая танцу необыкновенно важное значение. Впрочем, в те времена танцевали все. Может быть, и сейчас с таким же упоением танцуют люди того возраста, в каком мы находились тогда, только теперь мы этого уже не замечаем.

Но с таким же упоением, с каким он танцевал, Пудовкин мог погрузиться в беседу — именно погрузиться, блистая при этом удивительным изяществом и образностью речи и фантазией необыкновенной. Наряду с житейскими историями он любил фантасмагории, живописно жуткие, и умел рассказывать их, нагоняя на слушателей холод до вздыбленных волос. А потом рассказывал Олеша, а потом опять он.

Это — вечером. А утром или днем Пудовкин легче всего вспоминается в узком в обтяжку костюме или пальто с широкими плечами, в талию, своей быстрой, точной, «вычисленной» походкой шагающий по одесской или ленинградской улице, от «Лондонской» гостиницы или от «Европейской» куда-то навстречу дню, полному веселых забот и удивительных открытий, сопутствующих щедро одаренному человеку на каждом шагу его жизни — будь то труд или отдых, безразлично.

Да, есть такие высокоодаренные натуры, которым бессмысленно завидовать, которые проживают жизнь от начала до конца под знаком счастья. И этой высочайшей наградой природы был отмечен Всеволод Пудовкин. Путь его в искусстве был, разумеется, совсем не так уж гладок и не был увенчан лаврами от первой до последней работы, но путь этот был счастливым именно вследствие того, что он полностью покрывал человеческие интересы Пудовкина и давал ему чувство полноты жизни от каждого прожитого дня.

Он был спортсмен, так же увлеченно и жадно, как все, что он делал в искусстве и жизни, желающий принять и наилучшим образом отразить каждый теннисный мяч или, прыгая с вышки, войти в воду с цокающим звуком обточенной гальки, не расплескав вокруг ни одной лишней капли.

Не имея академического музыкального образования, он был способен наслаждаться музыкой, с утонченной одухотворенностью оценивая каждый звук. Он садился за фортепьяно и искал созвучий, наслаждаясь тем, что вслед за клавишами звуки подчиняются ему.

Встречаясь с человеком, даже незнакомым, он инстинктивно направлял всю силу своего обаяния на то, чтобы как можно скорее подчинить, покорить его, влюбить в себя, и это ему отлично удавалось! Едва ли найдется человек среди кинематографистов, который избежал бы его обаяния, который не подчинился бы навсегда или хотя бы на время деятельной силе его удивительной натуры.

Он умел очень многое. Он имел образование химика, и, вероятно, это как-то по-своему формировало и дисциплинировало его художественное зрение. Он удивительно читал, почти не прикасаясь взором к строкам книги, полностью проживая, проигрывая весь текст, тут же находя тончайшие оттенки и интонации в диалоге, воспроизводя из авторских ремарок действие, всю обстановку с такой живописностью, что перед вами оживала вся книга. Особенно удавалось ему это при чтении Гоголя, которого он любил самозабвенно.

Все, кто знал Пудовкина более или менее близко, вероятно, не смогут припомнить его в состоянии усталого безволия, дремоты, нравственной опущенности. Однажды в беседе, заметив, что большой палец руки пригнулся у меня к ладони, он вдруг страшно закричал:

— Не смей так держать большой палец! Взгляни на свою руку — что за жалкое, безвольное у нее выражение. Держи палец вот так! — И он оттопырил большой палец под углом в 45 градусов к ладони. И тут же стал развивать теорию по поводу мышц, не только выражающих состояние духа, но и диктующих духу необходимый тонус.

Его занимало все, что имело отношение к физиологии и психологии. Тут он мог говорить бесконечно, и он был прав, потому что к режиссуре эти науки имеют самое непосредственное отношение.

Первая же большая картина (я имею в виду «Мать») принесла Пудовкину всемирную славу. Слава эта приумножилась в следующих его работах.

Конечно, Пудовкин был не одинок. Вокруг него и вместе с ним поднималась советская кинематография, и каждый, кто тогда из актеров, из художников, из писателей или из монтажеров — как это было с братьями Васильевыми,— шагал в режиссуру, мог опереться на опыт двух молодых великанов, успевших уже потрясти мир зрелостью своих произведений,— Пудовкина и Эйзенштейна.

Может быть, не каждый мог бы угадать в изысканном облике Пудовкина вторую сторону его натуры, которую он проверил, выстрадал на фронте в годы первой мировой войны. Именно этот свой душевный запас он расходовал затем всю свою жизнь, вплоть до «Возвращения Василия Бортникова» и замыслов, оборванных смертью. Я имею в виду глубоко мужественную и сыновнюю нежную любовь его к России с ее бескрайними далями, с ее двумя столицами, так не похожими одна на другую, с городами, деревнями и пашнями, с перелетами птиц в полнеба, с мужицкой мудростью людей в армяках или солдатских шинелях, с буйством революции и гениальным очертанием ленинского лба. Вот все это вместе привело Пудовкина в партию, служение которой он принимал как первый и важнейший закон своего существования. Трогательно было видеть, как безотказно

он принимал каждое поручение своей организации, стремясь выполнить его с солдатской уставной дотошностью. Такой это был многосложный и неповторимо прекрасный человек.

Жизнелюбие Пудовкина не знало границ. Не было понятий более противостоящих, чем Пудовкин и смерть. Мне не привелось увидеть его на смертном одре — я узнал о его кончине, будучи далеко, в Монголии, и, потрясенный до глубины души, многие дни не мог уложить в сознании своем это сообщение как реальность. Так он и остался перед моим умственным взором человеком вечно живым, шагающим по летней или зимней улице с той степенью всепоглощающей устремленности, которая была главной сутью его характера и которая составляет концентрированную сущность самой профессии, которой он служил всю жизнь, — профессии кинематографического режиссера.

Пудовкинское

Т. Пономарева

Наследие Пудовкина богато и многообразно. К нему еще не раз обратятся поколения кинематографистов. И я не ставлю своей задачей охватить всю суть и глубину пудовкинского начала в нашем киноискусстве. Мне хотелось бы остановить внимание на одной из важнейших проблем его творческой практики и его теоретических трудов — на проблеме актера и типажа, которая в последние годы обрела второе рождение и вторую жизнь.

Советский кинематограф, в поисках максимальной реальности экрана активно внедряющий в свою практику непрофессионального исполнителя — «человека с улицы», «подлинного человека» и т. п., как сегодня называют типаж, — невольно (и сознательно!) апеллирует к опыту Всеволода Пудовкина. Его работа с актером и типажом не только поучительный опыт прошлого, но и ключ к разрешению многих сегодняшних споров. Постановщик «Матери» относился к актерской проблеме с той смелостью, гибкостью и диалектичностью, которым могли бы позавидовать нынешние кинематографисты.

Поиски правды и диалектика актера

Время вынесло справедливый приговор всем спорам, разногласиям и крайностям, свойственным вопросу об актере в 20-е годы. Сегодня в практике современного киноискусства опыт новаторского советского экрана встает наиболее отчетливо и ясно.

В жизни искусства бывают такие поворотные, переломные моменты, когда происходит решительное отбрасывание обветшалых приемов, не способных далее отражать разнообразие и сложность жизни, когда пересматриваются и изменяются все компоненты с целью установить более

точное соотношение искусства и действительности. Одним из решающих компонентов сценического и экранного творчества является актер. И его диалектика определяется теми социально-художественными задачами, которые сопровождают переломные моменты.

Мощный рывок советского кино 20-х годов был одним из таких поворотов. Революция продиктовала новые критерии искусству экрана, новые нормы для киноактера и среди них резко возросшее требование подлинности и достоверности исполнения.

Новаторы кино, пытаясь со всем пылом бескомпромиссного молодого порыва взорвать старый кинематограф, ополчились в полемическом азарте против актера, они с яростной категоричностью заявляли о его непригодности для экрана. То был протест против существующего типа киноактера с его штампами, театральщиной, искусственностью, грузом салонно-психологических «переживаний», с его неизменной ролью гастролера в фильме. То было требование новой системы игры киноактера, соответствующей специфике кино, способной с максимальной правдивостью отразить новую жизнь и нового героя. Отсюда появление натурщика у Кулешова с его лаконизмом и чувством ритма, ансамблевостью, выразительностью крупных планов. Отсюда и типаж Эйзенштейна, рожденный под несомненным обаянием хроники. Отсюда появление на экране человека «без грима» — рядового участника Революции.

Сейчас становится все более очевидным (при всей кажущейся парадоксальности), что отрицание монтажно-типажным кинематографом актера (профессионального, театрального) не было, по существу, отрицанием самой категории актера. Это была заявка на кардинальное изменение места актера в киноленте. С наибольшей силой сказалось это в творчестве Пудовкина, утвердившего актера в фильме как бы заново.

Увлеченность Пудовкина типажом рождалась тем же требованием максимальной реальности и убедительности. Его требование: «нужны реальные люди, суммы реальных, присущих им данных, которые они получали в процессе жизни. Возьмите крестьянскую шею, как кора... Ведь это же изумительный материал...»

Если не учитывать объективного результата работы Пудовкина, полемической преувеличенности многих высказываний режиссера в духе требований кинематографа Вертова и Эйзенштейна (вызванных желанием доказать целесообразность новых выразительных средств экрана), то создается впечатление, что режиссер недооценивал и даже отрицал актера. Даже после «Матери», «Конца Санкт-Петербурга» и «Потомка Чингисхана», продемонстрировавших прекрасные образцы работы Всеволода Илларионовича с актером и любовь к нему, он категорически заявлял: «То направление, к которому я принадлежу, актера отрицает, нам актер не нужен. Наша борьба не есть нападение на актера, а есть защита от актера, т. е. мы просто хотим ясно раз навсегда сказать, что признак актерской игры, актерского мастерства для нас отрицательный признак...» При сопоставлении же деклараций режиссера и его практики отчетливо видно, что отрицание профессионального исполнителя носит скорее характер утверждения киноактера в новом качестве.

Режиссер «Матери» взрывал вслед за Кулешовым и Эйзенштейном старую систему кино, но то, на чем те останавливались и что в конечном счете ограничивало

и суживало их понимание типажа или натурщика как новой категории киноактера, Пудовкина толкало на следующий, очень важный шаг. Для Эйзенштейна типаж был на многие годы единственным приемлемым исполнителем в ленте... Кулешов воспитывал в профессиональном актере-натурщике главным образом внешнюю выразительность... Пудовкин вложил новое содержание в скомпрометированное старым экраном слово «актер». Сочетая естественность типажа и мощное воздействие эйзенштейновского монтажа и ракурса, лаконизм и выразительность кулешовского натурщика, он идет дальше своих учителей. Он соединяет, казалось бы, несоединимое и противоречивое: сочетает открытия Эйзенштейна и Кулешова с искусством переживания театрального актера, что считалось тогда многими кинематографистами чуждым природе экрана. Даже больше. Пудовкин «реабилитирует» мастерство профессионального актера на экране, доказывая не только его необходимость для кино, его незаменимость и преимущества в известном смысле перед непрофессиональным исполнителем, но и его кинематографичность и пути к достижению последней. Подобный взгляд на актера преодолевал историческую ограниченность и крайности монтажного кинематографа 20-х годов, выводя его к рубежам киноискусства последующих лет.

Так отрицание актера оборачивалось поисками иных, созвучных времени выразительных форм. И здесь кино не столько противопоставляло себя старшим искусствам, их традициям, сколько воспринимало их революционный, новаторский дух, их стремление совершенствовать свои художественные средства.

Закономерность обращения экрана к типажу и органическую связь новаторских поисков кинематографа с лучшими традициями сцены ранее чем кто-либо подметил и обосновал выдающийся театральный режиссер Алексей Попов. В 1928 году в самый разгар споров о типаже и актере он писал в журнале «Жизнь искусства»: «Отрицание киноактера объясняется нами как желание пересмотреть актерскую культуру и профессиональные навыки... Желание создать новую театральную культуру заставило К. С. Станиславского отказаться от профессионального актера. К. С. Станиславский, создавши Художественный театр, совершил круг, придя к новым профессиональным навыкам. Эпоха расцвета сугубого натурализма толкнула К. С. Станиславского к театральному «типажу», и теперь эта же пружина толкает Эйзенштейна к кинематографическому «типажу». Не важно, как называется на данном этапе исполнитель в ленте, замечает А. Попов, — натурщиком, типажом, киноактером или чем-то еще, важны те функции, которые он несет, а они сродни функциям актера. И с этих позиций театральный режиссер особо подчеркивает работу Пудовкина с исполнителем, приветствует его диалектический подход к актерской игре.

По существу, для Пудовкина дилеммы актер или типаж никогда не существовало. Он решал этот вопрос, исходя из конкретного замысла, из целесообразности того или другого. Диалектический подход сохранялся режиссером и внутри каждой игровой категории (актера, типажа), характер назначения которой определялся замыслом произведения. Актер мог быть использован в качестве типажа (С. Бирман в «Конце Санкт-Петербурга»), а типаж как актер (А. Чистяков — Власов; рабочий-печатник Ушанкин — черносотенец в «Матери»), как краска

в эпизодических и массовых сценах, как играющая деталь («При подыскивании натурщика ориентировались не на сходство его с нужным нам героем, а на игровую основную, выпирающую, характерную для него деталь; так, например, подыскивались определенная форма головы, определенная улыбка, тусклый взгляд или нахмуренные брови»). И вместе с тем собственно актерское творчество не обесценивалось. А. Попов одним из первых открыл в Пудовкине кинорежиссера, установившего единую основу творчества актера экрана и сцены и определившего в то же время специфические черты искусства экранного исполнителя. «Актер в кино, — писал А. Попов, — теряет инициативу и доминирующую роль, которая ему свойственна в театре. Но, как зрелищный материал в руках кинорежиссера, актер все же является самым ходовым материалом. Возьмем картину «Мать», прекрасную работу того же Пудовкина, и подсчитаем, сколько впечатляющих кадров сделано на актерском материале и сколько без него. Арифметика будет за нас».

«Актерский материал» пудовкинской «Матери» явился откровением для всех тех, кто категорически отрицал использование экраном сценического актера. Нельзя не заметить благотворного влияния пудовкинской картины на С. Эйзенштейна, которого она «примирила» с актером. Влияние пудовкинской «Матери» чувствуется и в работе Эйзенштейна с Марфой Лапкиной в «Старом и новом», где он, по примеру Пудовкина, снимает ее, типаж, как актрису.

Те же самые поиски предельной правдивости толкнули в свое время Художественный театр к типажу. Во «Власти тьмы» Л. Толстого на сцену в роли старухи Матрены вышла настоящая тульская крестьянка, в «Мещанах» М. Горького роль певчего Тетерева играл одно время певчий Баранов. Но то, что для сцены оказалось невозможным, стало незаменимым в кино.

Кинематограф Эйзенштейна и Пудовкина открыл неисчерпаемые возможности использования неактера. И если мы признаем за кинорежиссером доминирующую роль в создании фильма, его право на решающее «вмешательство» в актерский образ, то вполне закономерным будет включить в понятие «киноактер» и работу непрофессионального исполнителя, нисколько не уравнивая, но и не нивелируя возможностей актера и неактера (как это и делал Пудовкин). Фильмы Эйзенштейна, Пудовкина давно доказали это.

Выходя за узкие рамки чрезмерной фетишизации типажа и обращаясь к профессиональному актеру, Пудовкин открывает для искусства экрана не менее важную, чем типаж, особенность: возрастающее в кино значение типажных данных исполнителя. «Я никогда не использую настоящих актеров, — говорил в 1929 году в беседе с зарубежными кинематографистами С. Эйзенштейн. — Почему? Потому что актер создает образ, мне нужен только сам реальный образ». Пудовкин же, используя актера как типаж, объединял в кинематографическом образе этот «реальный» образ и индивидуальность исполнителя.

Кино предоставляет постановщику неограниченные возможности выбора на роль неактера (или актера), который публике неизвестен, к которому она не привыкла и которому, следовательно, больше поверит, как реальному человеку. Стоит ли напоминать, почему Пудовкин с таким рвением искал лица, за которыми стояли нужные социальные биографии, почему он заявлял, что предпочитает

«показать настоящего текстильщика, чем актера, играющего под текстильщика»? В исполнительнице роли матери В. Барановской Всеволод Илларионович искал не только высокую актерскую технику, но «также большие человеческие данные». Даже на роль Суворова, человека остроиндивидуального характера, режиссер искал исполнителя с подходящими психофизическими данными. И выбор актера на роль полководца был предрешен, когда Пудовкин, по собственному признанию, увидел в Н. Черкасове (Сергееве) характер, «совпадающий в значительной мере с великолепным темпераментом, насыщавшим иногда мгновенные, но всегда точные действия великого полководца... Вся работа над ролью Суворова сразу встала на прочную основу, опираясь на естественные, реальные данные актера».

К. Станиславский отказался от роли Нила в «Мещанах», потому что боялся выглядеть «переодетым Константином Сергеевичем». В. Мейерхольд решительно отвел кандидатуру В. Маяковского на роль Базарова в фильме, который он собирался ставить по Тургеневу («Ну как можно согласиться с тем, что он — Базаров, когда он — насквозь Маяковский!»). Конечно, это крайность, что Ю. Райзман только однажды берет одного и того же актера на главную роль. Но сколько порой теряет экран в достоверности, когда на роли, требующие особой индивидуальности, режиссер приглашает популярного актера со сложившимся амплуа героя, комика и т. д.

Ведь экран обладает неоценимой способностью в гораздо большей степени, чем сцена, учитывать и использовать человеческую индивидуальность актера. И наше кино, может быть, еще очень робко обращается к опыту 20-х годов.

От типажа к актеру

Пудовкин создавал основы творчества актера кино при прямом участии, воздействии типажа. «Мирное сосуществование» актера (да еще и театрального!) и типажа в «Матери» основывалось не просто на присутствии того или другого в фильме. Работая с неактером, Пудовкин обнаружил, казалось бы, неожиданную (а если вспомнить опыт Художественного театра, то вполне понятную) основу этого союза: органический стык «реального» человека — типажа и актера мхатовской школы, стремящихся к предельной естественности и документальности исполнения. Типаж своей достоверностью продиктовал соответствующее поведение в «Матери» Барановской и Баталова. Всеволод Илларионович не случайно не любил термин «типаж», ибо вкладывал в него совсем не то узкое содержание, какое вкладывали вульгаризаторы 20-х годов... Для него типаж — прежде всего неактер. А если это и профессиональный мастер, то первое и главное условие для режиссера — освобождение исполнителя от наслоения театральных штампов... «С театральным актером,— замечал Всеволод Илларионович,— работать очень трудно. Люди исключительно талантливые, умеющие «жить», а не играть, встречаются весьма редко. Если же вы попросите посредственного актера просто спокойно посидеть и не играть, то он вам сыграет типичного «неиграющего» актера».

Освобождая В. Барановскую и Н. Баталова от «театрального поведения», добиваясь жизненной правды исполнения, естественности типажа, Пудовкин открывает в актерах МХАТа представителей той реалистической манеры игры,

которая и необходима для кинематографа. «Я чувствовал, что чем больше игра актера приближается к самому простому, реальному поведению человека в жизни, тем ближе подходит эта игра к тому, что требует кинематограф, тем ближе связывается она с безусловной реальностью окружающей среды, в которой в кинематографе говорит и действует актер»,— замечает Пудовкин. И действительно, поведение Баталова в роли нисколько не отличалось «по правдивости от естественного поведения человека, того поведения, которое в реальной жизни определяется средой, профессией, привычками и характером».

Мы говорим, что советский кинематограф ведет свое начало от хроники и документального кино, заявивших «крупным планом» новые темы и образ героя нового времени. Так же несомненно и то, что проблема киноактера для Пудовкина решалась где-то на стыке хроникально-документальной струи игрового кино 20-х годов и принципов актерской школы К. Станиславского.

В кинематографе, как показал Пудовкин, действовал объективный закон актерского творчества, открытый и утвержденный К. Станиславским в его «системе». Экран обнажил, в силу самой своей природы, требование Станиславского о теснейшей связи «реального» человека с актерским искусством. Органичность этого стыка «реального» человека и актера подтверждается еще больше, когда мы обращаемся непосредственно к работе Всеволода Илларионовича с исполнителями. В период постановки «Матери» режиссер еще не мог ответить на вопрос: «...почему моменты реального поведения человека, не воспитанного ни в какой театральной школе, оказываются уместными в кинокартине и иной раз могут служить образцом для подражания опытному актеру»? Но в практике фильма он не мог не оценить эффекта обращения актера к реальным физическим действиям. Пудовкин понял, что «погружение в мир простых, реальных задач, освобожденных от отвлеченности, необходимо и для работы с любым актером самой высокой техники». Опыт работы с типажом подводил Пудовкина к пониманию секретов творчества актера, о которых Станиславский говорил, что «самое острое и доходчивое до зрителя в нашем искусстве это то, что делается по-настоящему, как в жизни... Научитесь правильно и органично выполнять на сцене самые простые физические действия,— рекомендовал Константин Сергеевич.— Логика и последовательность этих действий вызовет в вас всю сложную гамму внутренних переживаний».

Всеволод Илларионович позже устанавливает вполне закономерную связь между «если бы» К. Станиславского и действительной реализацией этого «если бы» в работе с непрофессиональным исполнителем. «Мой прием,— пишет он,— заключался в том, что я создавал на данный кусок для «неактера» такие реальные условия, реакции на которые являлись тем самым моментом, который был мне нужен для картины». Действие актера в предполагаемых обстоятельствах, так называемые этюды «по поводу», столь важные в репетиционном периоде работы с исполнителями, получали своеобразное дополнительное преломление... Пудовкин, для того чтобы добиться непосредственности в игре актера, нередко «провоцировал» исполнителя, ставил ему невидимые капканы, чтобы вызвать необходимую реакцию. Иначе говоря, он пользовал его порой как неактера...

Здесь, по всей вероятности, можно обнаружить и причины особой выигрышности типажности исполнителя. Внешний облик, наконец, тот или иной момент биографии, совпадающий с ситуацией, в которой оказывается герой фильма, являются наиболее удачным и действенным вариантом «если бы» или «реальных условий», которые Пудовкин создавал для исполнителя.

Актер и типаж

Всякий раз, когда возникает потребность в совершенствовании актерских средств, обостряется интерес к «живому» человеку, к типажу, как мерилу правды. Так было в Художественном театре, так было в кинематографе С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, так было в итальянском послевоенном кино... Столь же оправдано и сегодняшнее обращение к непрофессиональному актеру. Экран как бы заново открывает для себя обаяние и непосредственность «хроники жизни», живой человеческой интонации, человека «без грима». Включение в нынешний фильм неактера — это не только протест против застоявшихся норм, но в иных случаях и единственно возможное решение задачи фильма при всем пиетете перед профессиональным актером.

Сегодня типаж нужен экрану, как и актер, особо острая потребность в котором возникает с неумолимой закономерностью всякий раз, когда экран устремляется в сферу психологии, в глубины «жизни человеческого духа»... Так, на грани 20—30-х годов в советском кино резко возрос спрос на театрального актера.

Сегодняшний актерский стиль исполнения — а он существует — порожден громадными изменениями послевоенного мира, сложного, трагического, изменениями современного человека, неизмеримо «повзрослевшего». Впервые за всю историю киноискусства экран так органично и свободно соединяет в себе грандиозные масштабы эпохи, борьбу идей двух миров с тончайшей психологической углубленностью и тонкостью показа внутренней жизни человека. Мир и человек в нем рассматриваются одновременно и микроскопом и телескопом. Это ставит новые, неизмеримо более сложные требования к современному киноактеру.

Актеры Художественного театра, поражавшие некогда своих современников простотой и естественностью поведения на сцене, сегодня показались бы нам не такими уж совершенными в своем стремлении «не играть»... Сегодняшний типаж стал гораздо более «зрелым», «профессиональным» — ему по плечу уже более трудные роли... И не новое само по себе требование к современному актеру — соединение документально-хроникальной точности с психологической полнотой обрисовки образа — обретает новый смысл и новые формы в нынешнем кинематографе.

Проблема достоверности и мастерства сегодня решается без категорического противопоставления актера типажу. Такое взаимоисключение было возможным в пылу горячих споров 20-х годов, когда киноноваторам пришлось отстаивать и утверждать право типажа на законное место в киноискусстве. Категорическое решение проблемы «актер или типаж» сегодня выглядит атавизмом (хотя есть немало сторонников крайних решений, причем больше в теории, чем в практике, которая давно доказала необходимость того и другого). Гораздо более актуально

и зрело сегодня встает вопрос о взаимодействии, взаимовлиянии актера и типажа.

Может ли профессиональный актер добиться той степени реалистичности, кинематографичности исполнения, которая свойственна неактеру? И в то же время — каковы средства киноискусства для того, чтобы типаж не выглядел на пленке беспомощной, «сырой» натурой? И здесь опыт В. Пудовкина поворачивается для нас своей очень важной стороной: типаж и актер не антиподы, а две стороны одного и того же явления, специфичного для экрана.

Сегодня типаж сохраняет свою роль камертона по отношению к игре актера, требуя от него достоверности и безыскусности поведения живого человека. Диктуют это и сменившая павильоны «неорганизованная» среда действия, ввод в игровое кино хроники, метод репортажа и т. п. От кинорежиссера требуется большое искусство, чтобы в игре профессионального актера были спрятаны швы «игры», а в поведении неактера возникал образ.

Надо сказать, что пудовкинское отношение к киноактеру не имело ничего общего с гиперболизацией типажа, с эксплуатацией типажных данных и крайностью ее — системой «звезд», широко вошедшей в практику западного киноискусства. Вульгаризаторы метода типажа нередко и вопрос о границах и особенностях перевоплощения киноактера подменяют отрицанием его необходимости в кинематографе. Для Пудовкина эта проблема решалась, бесспорно, в пользу актера, с полным доверием к нему как к творческому создателю образа. Веря актеру, Всеволод Илларионович не боится использовать его еще и еще раз. Николай Баталов — характернейший в этом смысле пример: после «Аэлиты», где актер играл со «своим лицом», Пудовкин снимает его в «Матери». И не боится повторения, ибо делает ставку на иной внутренний рисунок. И Баталов оправдывает эти надежды. Пудовкин собирался занять Баталова в «Конце Санкт-Петербурга», а Барановскую снял в этом фильме. Или, наконец, А. Чистяков — типаж, ставший актером в нескольких картинах Пудовкина...

Синтез типажности (соответствие) и мастерства (перевоплощение), предложенный Пудовкиным, стал ведущим принципом творчества актера в кино. Именно так вошли в кинематограф любимые пудовкинские артисты, поражая своей «человеческой» достоверностью и искусством органической жизни в образе. А разве не тот же синтез типажности и мастерства определил успех и своевременность героев Алексея Баталова — актера, начинавшего в середине 50-х годов? Наконец, сама разница человеческой индивидуальности Николая Баталова и Алексея Баталова разве не говорит о том, что каждое время выдвигает свой социальный тип героя, а значит, и актера, наиболее ярко характеризующего свою эпоху?

Сегодняшний интерес к типажности вызван не модой и капризом кинорежиссера или кинокритика. Он диктуется насущной потребностью времени. Документализм, ставший характерной чертой послевоенного киноискусства, возросшая активность актера-гражданина утвердили на экране его неписаный закон: человек на пленке менее реален как актер и более реален как личность. Как объяснить особо точное попадание в цель актерских работ И. Смоктуновского, А. Баталова, Е. Урбанского, О. Ефремова, О. Табакова? Только мастерством?

Но существует немало талантливых актеров! Сегодня невозможно решить вопрос о современном актере, не посчитавшись с теми качествами исполнителя, которые мы — в достаточной степени условно — называем типажностью, типажным соответствием или — как это делает М. Туровская в статье «Олег Табаков — актер «типажный»?» — автобиографичностью, исповедничеством актера... «...Актер «темы», — пишет она, — а не актер перевоплощения... Вот в каком смысле я говорю о «типажности» и «автобиографичности». Типажность все чаще понимается как внутреннее соответствие личности актера образу. Точно так же под перевоплощением сегодня все чаще разумеют внутреннюю трансформацию исполнителя в роли. Гамлет Смоктуновского преодолел исторический и географический барьер между шекспировским героем и сегодняшним зрителем именно благодаря счастливо найденному сочетанию в исполнителе личности актера-современника и мастера, в совершенстве владеющего искусством переживания...

Всеволод Пудовкин доказал право на существование в кино типажа рядом с актером, для него было непреложным законом найти в исполнителе необходимую для задуманного кинообраза типажность. Но именно он же и поныне остается образцом режиссера, который видел, воспитывал и ценил в актере своего единомышленника, союзника, сотворца... Недаром с такой любовью и благодарностью вспоминают Пудовкина все те, кто творил с ним бок о бок, а те, до кого его имя дошло как легенда, как мечта об идеальном режиссере — друге актера, обращаются к его творчеству, как к примеру и назиданию. Пудовкин мечтал о таком типе киноактера, который бы сознательно и активно входил в работу над картиной, как помощник, как союзник, как оппонент, как мастер своего дела... Он не боялся творческих споров и разногласий с актером, всегда шел навстречу его предложениям, советам; смело шел на пробы и дубли; талантливость и фантазия актера всегда были необычайно привлекательным и ценным качеством для Пудовкина. Встречу с Николаем Баталовым он называл «грандиозным подарком» для себя, ибо это был один из первых артистов, который показал режиссеру, что может сделать на экране настоящий актер, профессионал... «Никогда не забуду, — вспоминает В. Белокуров, — великолепной снисходительности Всеволода Илларионовича, когда он после пятого дубля дружески-нежно говорил: «А теперь снимем вариант Петра Петровича или Ивана Ивановича» — актера, с которым он работал в данную минуту. И если этот вариант впоследствии оказывался лучшим, Пудовкин брал его в картину». Так родились «ливановские» дубли в «Дезертире», где В. Пудовкин и Б. Ливанов встретились как друзья и «противники» — «на равных»... Способность довериться инициативе и опыту актера — как это просто и вместе с тем как это редко еще умеют делать наши кинорежиссеры, вызывая справедливые обиды и претензии исполнителей.

В. Пудовкин был первым из советских кинорежиссеров, кто поставил работу с исполнителем на уровень больших задач киноискусства.

В сегодняшних актерских победах экрана — а их немало и они часто оказываются впереди работ своих театральных собратьев — пудовкинское стремление к постижению реальной действительности неизменно живет и развивается.

Учитель

Ласло Раноди,
венгерский режиссер,
лауреат премии Кошута

На мою долю выпало счастье знать его. Больше того, я работал с ним. Пудовкин — настоящий мастер. Мудрый и вспыльчивый, снисходительный и нетерпеливый. Как ученик я был бы готов сидеть у его ног и слушать часами его рассуждения об искусстве. Но он не потерпел бы этого, хотя и любил учить. Его динамичная натура невольно рождала вокруг себя лихорадочную деятельность. Она захватила и нас.

Летом 1951 года Пудовкин прибыл к нам в Венгрию, чтобы своим огромным опытом, эрудицией помочь нашему киноискусству. С большой любовью и энтузиазмом взялся он за изучение литературного сценария Дьюлы Иллеша «Петефи и Бем», который мы готовились ставить. Через два дня после своего приезда он собрал Художественный совет, на котором дал подробный анализ сценария.

Критикуя основательно, без скидок, он поднял целый ряд таких проблем, о которых все мы даже не подумали.

Но Пудовкин не только критиковал. Имея огромный опыт в области создания исторических фильмов, он взял на себя трудную задачу помочь нам исправить недостатки сценария, найти правильные режиссерские решения.

Первое и самое главное — это метод работы. Пудовкин рассказал постановочной группе, какими методами он пользуется, когда ему приходится иметь дело с таким сложным, разветвленным сценарием. Я думаю, что будет небезынтересно, если я приведу слово в слово его соображения. Они сохранились с тех пор в моей записной книжке:

«Самая важная задача режиссера при работе над сценарием — это определение его главной идейно-сюжетной линии, то есть то основное, о чем хочешь сказать. Если в сценарии слишком много событий, то это часто говорит за то, что сценарий написан поверхностно.

Я усвоил из уроков Станиславского, что когда начинаешь режиссерскую работу над сценарием, самое главное — это увидеть, отчетливо увидеть основную тему, которую в дальнейшем будешь проводить до конца. Для режиссера на этом этапе работы важно правильно определить основной смысл каждого явления. Режиссер должен обосновать это очень кратко в пяти-шести строчках, но последовательно, от эпизода к эпизоду, причем он не должен думать о том, как он это осуществит потом при съемках. Это я называю отысканием «ключа». Я придерживаюсь такого метода работы, потому что мне, как режиссеру, очень важно ясно осмыслить основную линию ролей. Определив «ключ» каждого эпизода, я обговариваю его со сценаристом.

Когда режиссер подготовил все «ключи», он должен решить для себя, какие из них абсолютно необходимы для выражения основной темы и без чего можно легко обойтись. Это очень важно, потому что значительно лучше опустить лишние сцены при планировании фильма, чем при его монтаже.

Начало каждого явления должно быть концом предшествующего, а окончание — началом следующего. И так должно быть до завершения ленты, потому что если каждое явление оказывается законченным в самом себе, то фильм становится скучным, монотонным. В хорошо написанном сценарии каждый эпизод дает толчок для развития действия следующего, каждый эпизод по отношению

к предыдущему является шагом вперед. Тогда интерес и любопытство зрителя будут расти.

После обсуждения на Художественном совете сценарий обычно выглядит, как комната в новом доме, в которой кроме только что внесенной мебели там и сям валяются еще не распакованные вещи. Задача режиссера на этом этапе — разобраться в беспорядке, расставить вещи на свои места. Это он делает совместно с автором сценария.

Метод «ключей» является методом наиболее легкого нахождения общего языка между режиссером и сценаристом. Для режиссера исключительно важно договориться с драматургом по всем важным принципиальным вопросам, а мелкие разногласия и столкновения легко устранимы.

В совместной деятельности режиссера и драматурга часто возникают такие обстоятельства, при которых режиссеру приходится обращаться к драматургу с той или иной просьбой. Здесь я бы советовал иметь в виду лишь такие просьбы, которые двигают фильм вперед и осуществление которых не влечет за собою полную переделку сценария.

Режиссер может оказать большую помощь сценаристу, так как он лучше знаком со специфическими особенностями фильма: ведь драматурги не всегда умеют мыслить образно, кинематографически. Сценаристу очень важно, чтобы режиссер вник в существо сценария, понял и до конца осмыслил самую суть образов. Только в этом случае он сумеет правильно воплотить в фильме замысел автора. Весьма целесообразным представляется, чтобы сценарист советовался с режиссером в самом процессе написания сценария».

В тот же день мы начали совместную работу. Мы обсудили в мельчайших подробностях литературный сценарий. Каждый эпизод был проанализирован отдельно, были выявлены последовательно «ключи» каждой сцены. Затем в течение многих часов мы спорили и наконец приходили к соглашению по основным принципиальным вопросам.

Мы ловили каждое его слово, затаив дыхание. Переводчик был почти что обузой для нас. Пудовкин не только говорил, он заставлял нас видеть то, о чем он говорил. Он не говорил, он играл. При рассказе он предпочитал драматический, а не повествовательный стиль. Все, что он говорил, было достоверно и убедительно.

И какой огромной творческой фантазией обладал он! Каждое его предложение, каждая мысль излучали силу творческого гения. Эта сила напоминала бурный поток, разрушающий на своем пути плотины. Мы почувствовали, что он отлично понимает Петефи, знает, каким должен быть его образ.

Он был точен. В нем сочетались точность инженера и жаркий пыл поэта. Больше месяца продолжалась эта работа.

Одним из лучших воспоминаний моей жизни останется телеграмма Пудовкина, отправленная на имя создателей фильма:

«Я рад, что наш совместный труд помог вам разрешить наиболее сложные и ответственные задачи, стоявшие перед вами в связи с созданием фильма. Я с радостью вспоминаю нашу совместную работу и горд тем, что эта работа привела к хорошим результатам. От чистого сердца желаю новых успехов, горячо приветствую своих друзей.

Пудовкин».

Будапешт

Рождение „Матери“

М. Алейников

В архиве М. Н. Алейникова — одного из создателей и руководителей художественного коллектива «Русь» (впоследствии «Межрабпомфильм») — остались неоконченные «Воспоминания кинематографиста». Публикуем страницы, посвященные рождению фильма «Мать».

...Вскоре по приходе в студию «Межрабпомфильм» Пудовкин заговорил о романтически приподнятом историко-революционном сюжете, над которым ему хотелось бы поработать.

Разговор в этой связи перешел к давно намеченной экранизации «Матери». Обоим нам показалось, что в горьковской повести заложено именно то, что мы ищем. Революционный пафос содержания и выразительный, четкий, лаконичный строй горьковской повести был очень увлекателен, и нас не смущало то обстоятельство, что в 1920 году Московский кинокомитет выпустил фильм «Мать» в постановке режиссера А. Разумного.

Переработка повести Горького в сценарий было делом сложным и трудным. Алексей Максимович предоставил нам право экранизации «Матери», но предупредил, что сам принимать участие в работе над сценарием не сможет. Однако, почувствовав сразу, что нам не избежать при экранизации существенных изменений как в развитии событий, так и в движении отдельных образов, мы снова обратились к Горькому с просьбой разрешить сценаристу приехать к нему на Капри для согласования схемы сценария. Но вследствие плохого состояния здоровья Алексей Максимович и на этот раз не мог дать согласия на наше предложение.

Экранизации «Матери» и «Поликушки» были в свое время предложены Н. Е. Эфросом для поисков новых форм драматургии киносценария. Но когда мы работали над повестью Толстого, то коллектив «Русь» ставил перед собой задачу сохранения в неприкосновенности толстовской фабулы хотя бы ценой некоторой иллюстративности сценарной формы.

Теперь, размышляя над экранизацией «Матери», вооруженные более точным знанием кинематографических средств выразительности, мы подходили к перестройке повести смелее, тем более что имели принципиальное согласие Горького на необходимые отступления.

Натан Зархи в своей кинематографической переработке «Матери» допустил значительные отступления как в образной системе, так и в движении сюжета горьковской повести.

Авторская экспликация, приложенная к первому варианту литературного сценария, гласила:

«Основная тема сценария — приход матери в революционное движение — взята из одноименного романа М. Горького. Однако свободно и независимо от романа сделаны ход сценария и характеристики персонажей, начиная с мотивировки перелома у матери ее бессознательного предательства и вплоть до ее гибели в демонстрации.

В качестве исторического и бытового фона, в отличие от повести Горького, в сценарии взяты события эпохи 1905—1906 гг. в Твери на основании различных исторических данных, воспоминаний, в частности воспоминаний тов. Смирнова, помещенных в «Правде» от 10 января 1926 г.

Таковы мотивы неудавшейся попытки организовать забастовку (2-я часть), избиение агитатора и т. д., наконец, вся история демонстрации, направляющейся к тюрьме и окончившейся ее разгромом (6-я часть)».

Этому решительному вмешательству в повествовательную ткань и композиционную стройность одного из лучших созданий великого писателя предшествовали длительные колебания и размышления о дозволенности или недозволенности перестройки классического произведения при переводе его на язык кино. Мы вспоминали при этом нашу беседу с К. С. Станиславским в связи с предполагавшейся постановкой им фильма «Шинель» и переработки гоголевской повести в сценарий. Станиславский считал не только допустимым, но и необходимым «омолаживание» классического произведения, чтобы приблизить таким образом понимание авторского замысла к современным идейным концепциям...

«Для меня образ должен прозвучать в его основном стремлении, в его основной окраске, в основной тенденции его движения,— рассказывал о своей работе над «Матерью» студентам ВГИКа Натан Зархи.— Главный персонаж своего сценария «Мать» я задумал, грубо говоря, в прямую противоположность горьковскому образу матери. У Горького мать с самого начала сознательная женщина и неуклонно движется по пути к революции. У меня она взята иначе, на внутреннем переломе, в процессе становления, перерождения. Но раньше чем наступил этот перелом, во всем, что делает мать в первой половине сценария, есть одно ее определенное и упорное стремление, в форме ли активного действия или пассивного сопротивления,— это стремление сохранить дом, семью. Чтобы сохранить семью, надо не давать отцу пьянствовать, не позволять Пашке уйти на сторону, уйти в революцию. Невольное предательство совершено ею во имя основной ее цели, во имя сохранения дома. Отец умер, пусть хоть сын останется. Для того чтобы основное ее устремление привело к катастрофе, к самоотрицанию, ей должны были быть приданы другие черты характера, которые сделали бы убедительной и неизбежной катастрофу: забитость и несознательность. Эта катастрофа — начало перерождения матери. Утерян смысл сохранения семьи, потому что в создавшихся по ее собственной вине условиях семьи нет. Но сохраняется целеустремленность образа матери, однако уже с новым содержанием, в новом качестве. В характере матери раскрываются новые черты.

«Нужно спасти Пашку!» — от этого личного мотива она приходит к пониманию того, что спасти Пашку она может не тем, что придет к околоточным надзирателям, а только если пойдет к людям, которые делают революцию; и самоотверженность матери, думающей о спасении своего сына, сочетается в ней с бесстрашием революционного борца и перерастает в это новое качество характера».

Работа Пудовкина над созданием режиссерского сценария «Мать» началась одновременно с его участием в работе Зархи над литературным сценарием и продолжалась довольно долго. Она велась им параллельно съемке «Поведения человека»* и заняла больше времени, чем съемочный и монтажный период вместе.

И это вполне закономерно, ибо здесь — самый трудный, ответственный и решающий момент создания фильма, ибо здесь мы имеем дело с творческим процессом в его,

---

* Первоначальное название сценария «Механика головного мозга».

так сказать, химически чистом виде. И кто знает, что может явиться катализатором, ускоряющим этот процесс ? Разное в разных случаях. Но ничто так не воодушевляет автора, как уверенность окружающих в успехе его работы.

В этом отношении все благоприятствовало Зархи и Пудовкину. Уверенность в успехе была очень большая. Еще литературный сценарий не был закончен, когда съемочная группа была уже сформирована и уже начался, выражаясь современным языком, «предподготовительный» период.

Пудовкин решил обратиться к актерам Московского Художественного театра.

Исполнитель для роли Павла определился сразу. Им стал Николай Баталов, сыгравший свою первую роль в «Аэлите».

Затруднения возникли при выборе актрисы на роль матери.

Кандидатура Веры Барановской сперва мало нас удовлетворяла, и только после большой и очень упорной работы с ней Пудовкина и его ассистента Доллера стал проявляться образ, близкий к авторской и режиссерской трактовке.

Правда, следует признаться, что спокойствие и уверенность, не покидавшие Пудовкина во все время съемки фильма, вдруг стали изменять ему за монтажным столом. Дело в том, что в азарте съемочного процесса, в тесном контакте с драматургом, актером и оператором, в постоянном с ними общении во время съемок Пудовкин не прислушивался (некогда было, да и слух был сосредоточен на других голосах) к мнениям, доносившимся из лагеря вчерашних единомышленников. Но уже во время монтажа Пудовкин заметно нервничал в связи с разговорами в кинематографической среде о пленении Пудовкина «традиционной» драматургией Зархи и устаревшим искусством мхатовских актеров.

Пудовкину теперь недостаточно было актерского умения владеть внешними средствами выразительности — он требовал от исполнителей правды чувств и искренности поведения, правды внутреннего творческого побуждения, одним словом, «вхождения в образ», то есть того же, что требовал от актеров Станиславский.

Признание фильма «Мать» крупным художественным достижением было всемирным. Подобно появившимся на зарубежных экранах «Поликушке» и «Броненосцу «Потемкину», «Мать» заставила зарубежную печать серьезно призадуматься над судьбами своей кинопродукции.

«Перед нами русские фильмы, — писала «Берлинер гарольд», — нашим старым отечественным кинопроизводствам приходит конец, потому что они не хотят идти в ногу с конкурентом, который появился так же внезапно, как и победоносно: Барановская превзошла все существовавшие до сих пор в киноигре кульминационные пункты. Пудовкин! Он встает перед нами как чудо кинематографии, как наша надежда!»

Публикация Г. АЛЕЙНИКОВОЙ

Вспоминая...

Борис Чирков

В последний раз я видел Всеволода Илларионовича на сцене Центрального Дома кино. Кинематографисты праздновали шестидесятилетие своего товарища — одного из крупнейших кинорежиссеров мира.

После речей, приветствий, телеграмм сам юбиляр кратко поблагодарил за добрые слова и пожелания, а затем стал говорить о том, что у него обширные планы на будущее и что он надеется их осуществить.

— Сил у меня еще много! — он согнул руки в локтях, напружинил спину.— Вот, видите, я в полной форме!

Сидевшие в зале улыбались, посмеивались и хлопали в ладоши. Но Пудовкину этого было мало. Он не хотел, чтобы ему верили на слово. И он ходил по сцене и требовал, чтобы члены президиума этого торжественного вечера обязательно пощупали его мускулы. И лишь после того когда все они потыкали пальцами в его бицепсы и с удивлением и уважением проговорили: «О-о...» — только тогда он успокоился и продолжил свое заключительное слово...

А месяца через три-четыре гроб с его телом был привезен с побережья Балтики.

...В конце сороковых годов на Пражской киностудии московские кинематографисты сняли цветной фильм «Смелые паруса».

Работа эта оказалась неудачной, но затраченные деньги-валюту было жалко, и выход из положения нашли: так как картина состояла из трех новелл, то было решено раздать их опытным режиссерам, чтобы те с помощью монтажа, дополнительных съемок попытались сколь можно подправить неудавшуюся киноленту, чтобы в конце концов ее можно было выпустить на экраны. Спасателями призваны были Л. Арнштам, В. Пудовкин, С. Юткевич, А. Птушко.

Я оказался в группе Всеволода Илларионовича. Наша новелла повествовала о том, как солдат возвращается с войны в родной дом. Мы вскоре уехали в деревню, километров за двести от Москвы, так как снимать деревенские сцены на фоне декораций «Мосфильма» или в подмосковных поселках Пудовкин не соглашался. Это было и понятно и естественно для человека, который всегда старался заглянуть в самую сокровенную глубину жизни и показать это людям. И о чем бы ни рассказывал его фильм: о нашем ли времени, о давно ли минувших днях,— всякий раз он стремился к правдивости, подлинности и изображаемых им людей, и всех обстоятельств их жизни.

Во всяком случае, так я воспринимаю его творчество.

При всем том Пудовкин не засорял свои картины мелкими бытовыми подробностями только лишь из пристрастия к ним самим, а отбирал существенные, характерные детали, которые и создавали атмосферу времени, и подчеркивали смысл происходящего.

Если бы кто-нибудь решился, несмотря на уже утвердившуюся традицию, превозносить все, что ни сделано было основоположниками нашей кинематографии, если бы кто сравнил «Александра Невского» с «Мининым и Пожарским», то сразу стало бы очевидным различие между этими двумя картинами.

На съемках сцены боя русских с поляками Пудовкин с репортерской кинокамерой в руках врывался в самую гущу «сражавшихся» противников и снимал все, что попадало в поле зрения объектива его киноаппарата: мечи, ко-

пья, головы лошадей, утоптанную землю, облака, раскрытые в крике рты воинов, вытаращенные глаза... Снимал то, что невозможно достоверно сыграть актеру, что сообщает эпизоду картины убедительность действительно происходившего события. В том и была сила знаменитого пудовкинского монтажа картины, что короткие «документальные» кадры, вставленные в тот или иной эпизод, придавали не только динамичность действию, но и жизненную правду данной сцене.

Так и в фильме, который досталось ему чинить и латать и который теперь назывался «Три встречи», Всеволод Илларионович пытался работать как можно достовернее и точнее. Стесненный рамками чужого материала, вынужденный пользоваться слабой драматургией готового сценария, он самоотверженно трудился над тем, чтобы показать правду человеческих отношений и правду крестьянского труда.

На мой взгляд, это ему и здесь удалось, и не его вина, что вся картина и после капитального ремонта все-таки осталась произведением и неудачным, и неуклюжим.

Во время нашей экспедиции мы жили в деревенской избе, умываться бегали на речку, снимали на полях колхоза, и Пудовкин, загорелый, веселый, довольный бытием, так быстро и так естественно приспособился к новым для него условиям жизни и работы, как будто был исконным деревенским жителем. Но неизменной осталась в нем его горячность, его постоянное свойство целиком отдаваться делу, за которое брался.

Покойно шла наша жизнь на лоне природы, он один тревожил и баламутил ее. И утром, когда мы шли на омут удить шелесперов и он от нетерпения, что рыба не клюет, то и дело хлестал удилищем по воде, и по вечерам, когда на задворках нашей избы мы играли в чижа с соседскими мальчишками. Он и игре отдавался со всей страстью своей натуры. Он обязательно хотел выиграть. Ловкий, сильный, через несколько минут он уже постиг не только тактику, но и технику игры и действительно часто оказывался впереди, обгоняя даже деревенских чемпионов. Удавалось ему это потому, что в состязание он вкладывал всего себя. Он спорил, кричал, бегал, бросал со злости лапту на землю, блестел в гневе глазами, заливался счастливым смехом. В общем, был совершенно ровней двенадцати-тринадцатилетним парнишкам, своим учителям и соперникам...

А днем мы снимали картину, и тогда он, сосредоточенный, но опять же стремительный, горячий, был душою наших трудов. То у аппарата с операторами, то рядом с актерами, то с художником или среди массовки, он заражал всех своей неистощимой энергией. Так ярко и ясно виделся ему заранее тот кадр, который он снимал, что невольно и мы, его товарищи и помощники, становились и темпераментнее, и даровитее, и прозорливее.

Но при всей своей подвижности, он никогда не позволял ни себе, ни своим сотрудникам удовлетворяться первыми результатами съемки. Лучшее, что мы могли сделать, самое лучшее, на что мы были способны,—только это устраивало его, все остальное он отбрасывал с негодованием и нетерпением, ожидая, когда наконец появится нужный ему результат...

За многими талантливыми людьми находят странности: один кроме своих работ прославился еще и необыкновенной

забывчивостью, о другом известно, что он сочиняет свои романы, держа ноги в горячей воде, третий пьет невообразимое количество кофе, четвертый занятия математикой чередует с игрой на скрипке... Это широко известно, и чудачества знаменитых людей вроде бы обязательное к ним приложение, неотъемлемое их свойство. Нам уже кажется, что если у выдающегося человека нет никаких странностей, то вроде бы он уже и неполноценная величина в своем деле.

Есть, правда, люди, которые начинают свою деятельность именно с того, что прежде всего выдумывают себе какую-нибудь особенность поведения и старательно демонстрируют ее окружающим, считая, что известность, с чего бы она ни начиналась, все-таки известность. Прославился ли ты тем, что создал кинофильм, обошедший экраны всего мира, или о тебе говорят, что ты постоянно сгоняешь чертей со своих рукавов...

Пудовкин был знаменитым кинорежиссером, и у него была своеобразная, присущая одному ему манера держаться. Но она не была надуманной, она вытекала из его неуемного темперамента, из его непосредственной, горячей реакции на все, что случалось с ним или со знакомыми ему людьми, на все, что происходило в мире. Он знал это свое свойство, он иногда пользовался им уже по привычке, но стоило только ему ощутить волнение, хотя бы и искусственно пробужденное в себе, как тут же природная возбудимость и одержимость просыпались в нем и его тотчас же охватывал огонь истинной страсти.

Мой знакомый, который ездил с ним в Индию, на вопрос, что его больше всего поразило в этой стране, ответил, не задумываясь: Пудовкин!

Ну что ж, в этой шутке, конечно, была и доля правды — экзотика страны, ее природы, людей, обычаев, искусства должна была вызвать у Пудовкина реакцию живую и страстную, и немудрено, что человек, впервые с ним столкнувшийся, был и удивлен и озадачен им...

Но и в нашей деревенской жизни он был так же беспокоен и заражал всех нас своим беспокойством.

Один из эпизодов нашей новеллы мы должны были снимать на комбайне, убирающем поле. С большим трудом директор картины уговорил председателя колхоза дать нам эту машину хотя бы только на три часа!.. И вот комбайн наконец стоит на выбранном нами участке. Операторы, осветители, актеры со всем возможным старанием и быстротой стали готовиться к съемке. Одни ставили свет, другие репетировали, третьи устанавливали кинокамеру и микрофон. Вскоре второй режиссер докладывает Пудовкину, что можно начинать снимать.

— Приготовились! — командует Всеволод Илларионович. — Начали!..

— Подождите! — отзывается оператор. — Подождите немного: тучка нашла на солнце... Две-три минуты... она уйдет, и будем снимать...

Ждем. Проходят не три, а минут пятнадцать-двадцать.

— Ну, что? Как там?..

— Да вот... Все еще висит над нами...

Небольшая туча то растягивается, то сжимается, то вроде бы кружит на месте, но тень от нее упорно прикрывает все поле, на котором мы расположились со своей группой.

А время идет и идет. Директор с тревогой поглядывает на часы.

Пудовкин уже несколько раз лазил на комбайн и смотрел на небо — поближе к солнцу, что ли, там, наверное, можно

получше разглядеть обстановку? Уже в который раз он спрашивал оператора:

— Ну как? — а тот молча разводил руками.

Уже невооруженным глазом было видно, что наш вождь начинает накаляться, однако на тучу это не действовало никак. Директор как бы про себя в раздумчивости бормочет:

— Через сорок минут надо будет отпускать комбайн...

Оператор отрывается от наблюдения за солнцем:

— Давайте тогда перенесем съемку на завтра... Только пусть пригонят комбайн пораньше.

— Какое завтра, — с досадой отвечает директор, — они нынче кончают свое поле и должны угнать комбайн километров за пятнадцать отсюда! А этот участок уберут вручную: тут пустяк остается...

И Пудовкин взрывается. Это пока в первый раз. Глаза его извергают молнии, красный от негодования, он излагает свое мнение и по поводу организации съемки, и по поводу этого дурацкого климата, и по поводу допотопной кинематографической техники...

Директор, видя, что «разбудил зверя», начинает смягчать конфликт:

— Ну что же делать... Подождем еще немного...

Все умолкают и с надеждой и злостью опять задирают головы в небо.

Минут через пятнадцать на телеге подъезжает председатель колхоза. Еще издали он машет кнутом и кричит:

— Время, время, товарищи! Давайте кончать, нам тоже работать надо!..

Пудовкин взрывается вторично и теперь уже на полную силу. Он подскакивает к киноаппарату, потом бежит к комбайну и колотит кулаком по его кожуху. Затем начинается что-то совсем странное и неожиданное. Это уже похоже на какое-то камланье. Он грозит кулаками в небо, бьет себя в грудь... Наверное, стороннему наблюдателю это должно бы было показаться смешным... Однако никому из нас даже не пришло в голову улыбнуться. Это было полное драматизма сражение человека с судьбой, с природой.

Председатель внимательно глядит на Всеволода Илларионовича, и в его глазах удивление сменяется сочувствием. Он кивает головой нашему директору и тихо произносит:

— Ладно... Раз такое дело... Снимайте, сколько нужно... Мы обождем...

Он что-то говорит комбайнеру и, махнув кнутом, уезжает на своей телеге.

...Еще через час небо наконец очистилось, мы сняли злополучный эпизод...

Я, актер, рассказываю об этом происшествии как человек, причастный к искусству, привыкший к тому, что увлеченность своей работой может проявляться у художника так пылко, так откровенно. И хотя случай с Пудовкиным даже и для нашего брата исключительный, все-таки мы с ним одного поля ягоды. Я вас, читателей, людей иных профессий, прошу учесть, что чрезмерная горячность художника в процессе его творчества — это результат того, что дело, которому он служит, требует от него не только мастерства, физических усилий, раздумий, а еще обязательно и эмоционального напряжения. Художник не может быть холоден ни к жизни, ни к своему искусству. Его темперамент — это достоинство его дарования.

И эта сторона таланта постоянно проявлялась и в жизни и в творчестве Пудовкина...

Всеволод Пудовкин на съемке

Анатолий Головня

Работа для В. Пудовкина была радостью, он никогда не тяготился съемкой.

Необычайно восприимчивый, взрывчатый, он был вместе с тем точным, аккуратным и даже педантичным в работе. Я не знаю случая, когда бы он вышел на съемку без продуманного монтажного листа, творчески и организационно не подготовленным. Он обладал удивительным трудолюбием, умел трезво рассчитать и со всей страстностью довести до конца задуманное. Он обладал выдающейся силой воображения, которая давала ему возможность предварительно разрабатывать сложнейшие монтажные композиции фильма. Ясный аналитический ум позволял В. Пудовкину точно разбираться в накопленных жизненных впечатлениях и отбирать характерные черты поведения человека в конкретных обстоятельствах. Поэтому так точны образы, созданные в его фильмах.

Всем известна «взрывная реакция» Пудовкина, его буквально детская возбудимость и непосредственность. Да, он часто «взрывался». Но как трудна обстановка на съемочной площадке для творческой настройки! Двум десяткам людей, которые толпятся на съемочной площадке, часто бывает непонятно состояние режиссера в момент творческой работы, его необходимость жить мыслями, чувствами персонажа, делать «чужие» жесты и говорить «чужим» голосом и «чужими» интонациями. А ведь кинорежиссеру все это необходимо не только найти внутри себя, но и передать актеру. В этом его профессиональная творческая задача, а не в командах: «Мотор!» и «Камера!»

Всеволод Пудовкин добивался от актера точной «разрядки чувств», предельно точной мимической, пластической и интонационной выразительности. У него был особый талант вызывать у актера, а также у натурщика-типажа необходимое душевное состояние. У него было умение «зарядить» исполнителя так, чтобы взамен получить необходимый и непосредственный разряд чувств. Мне всегда казалось, что в моменты репетиций вокруг В. Пудовкина и актеров возникало какое-то особое «творческое поле», как бы насыщенное нервной энергией режиссера, поле очень высокого напряжения (может быть, именно поэтому любое «постороннее» вторжение в это «поле», например шум на съемочной площадке, вызывало у него буквально нервный взрыв). И что еще весьма характерно: зрители этих актерских репетиций — члены съемочной группы: гримеры, костюмеры, осветители и другие — как бы включались в работу В. Пудовкина, трепетно и ревностно относились к ней и резко возмущались при малейшем нарушении тишины. Они считали для себя невозможным и недостойным нарушить эту высокоартистичную атмосферу творческого труда. Так началось еще в старых павильонах «Межрабпомфильма» на Масловке, на съемках фильма «Мать», так продолжалось в огромных новых павильонах «Мосфильма», независимо от того, работал ли Всеволод Илларионович с народным артистом или с натурщиком-типажом.

Я, оператор, должен был быть точен, внимателен: правдивый и выразительный жест мог возникнуть у актера неожиданно и неповторимо, я обязан был быть готов фиксировать все и в любую секунду и обязательно в наиболее эффектном ракурсе.

Эту систему творческой работы режиссера Пудовкина я понял и принял еще во время съемок научных экспериментов

для «Механики головного мозга». Тогда, собственно говоря, отработал эту «систему» и сам Пудовкин. Требуемый рефлекс нельзя было получить в присутствии посторонних раздражителей. Когда мы незаметно снимали поведение обезьяни, носорога, наконец, людей в психиатрической клинике, у нас и выработалась эта техника, напоминающая не «скрытую камеру», а камеру, всегда готовую к съемке.

Известно особое умение М. Доллера — ассистента В. Пудовкина по работе с актерами — находить типаж. Типаж отбирался Пудовкиным тщательно и кропотливо. Ему были необходимы люди не только подходящие по внешним данным, но и те, в ком он ощущал возможность вызвать необходимое душевное состояние, добиться необходимого поведения.

Я снимал каждый раз, когда Пудовкин, ожидавший нужной реакции исполнителей, подавал мне незаметный сигнал.

Режиссер как бы становился сообщником актеров, он играл вместе с ними. И это была одна из самых удивительных черт пудовкинского таланта. Со второй или третьей репетиции он переставал быть режиссером, то есть начальником, организатором или критиком работы актера, а становился его другом и соучастником, они играли все вместе — актеры и увлеченный Пудовкин. Они вместе «жили» перед аппаратом. Конечно, это был творческий метод режиссерской работы, но метод, рожденный теми совершенно индивидуальными, неповторимыми личными артистическими и психологическими чертами, которыми обладал Пудовкин. Его поразительным умением вживаться не только в «образ» роли, но и входить в душу самого актера, умением стать его другом и соучастником в трудных поисках правды. Вот почему, мне кажется, так любили В. Пудовкина как режиссера и профессиональные актеры, и натурщики.

И Всеволод Илларионович был бесконечно счастлив в этом созданном им перед киноаппаратом особом мире, он радовался всему, что получалось, и искренне, по-детски огорчался, когда что-либо не удавалось. Но он никогда не упрекал актера, никогда не проявлял нетерпения, он искал вместе с актером. Этот мир был доступен только киноаппарату, который превращал игру в реальность, в кинокадры, в материал для создания кинокартины. Эту систему работы Пудовкина, как уже говорилось, я понял еще тогда, когда мы снимали «Механику головного мозга».

Может быть, именно эта моя техника съемки, мое умение в такой творчески напряженной обстановке не нарушить психологического состояния актера или течения мизансцены и были ценны для Всеволода Пудовкина. Мой двадцатилетний опыт работы с этим великим мастером говорит о том, что оператор должен безоговорочно и бездискуссионно работать над художественно-образным выражением на экране того «непосредственного разряда чувств», которое удалось достичь актеру перед камерой в результате творческого, вдохновенного труда режиссера и актера.

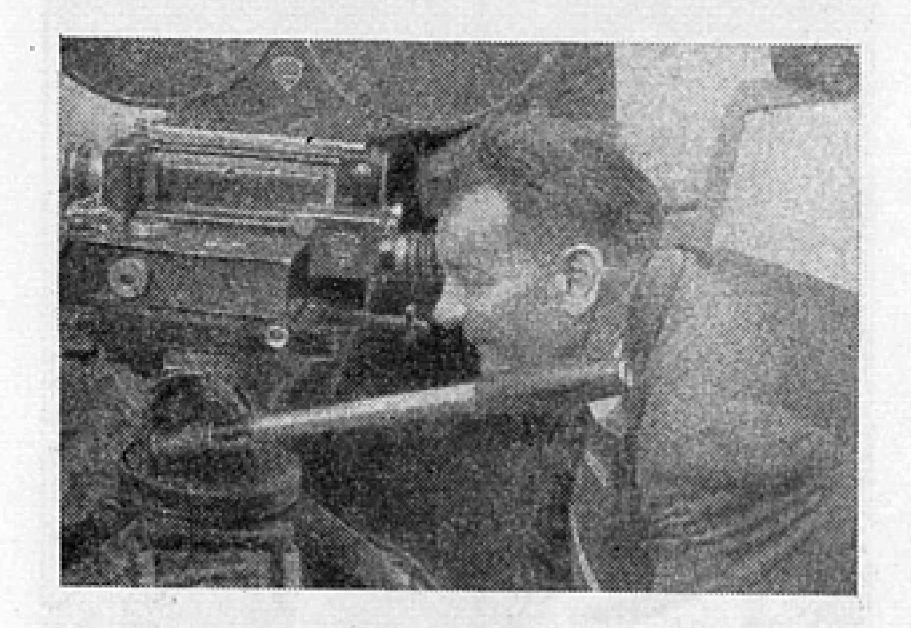
Мне бы очень хотелось подробно показать Всеволода Илларионовича Пудовкина в его работе на съемочной площадке.

Но мы, к сожалению, не думали-не гадали и не знали, что наши снимки будут когда-нибудь нужны, и мало снимали и мало снимались.

Вот несколько характерных сюжетов.



Последний взгляд на актера перед съемкой



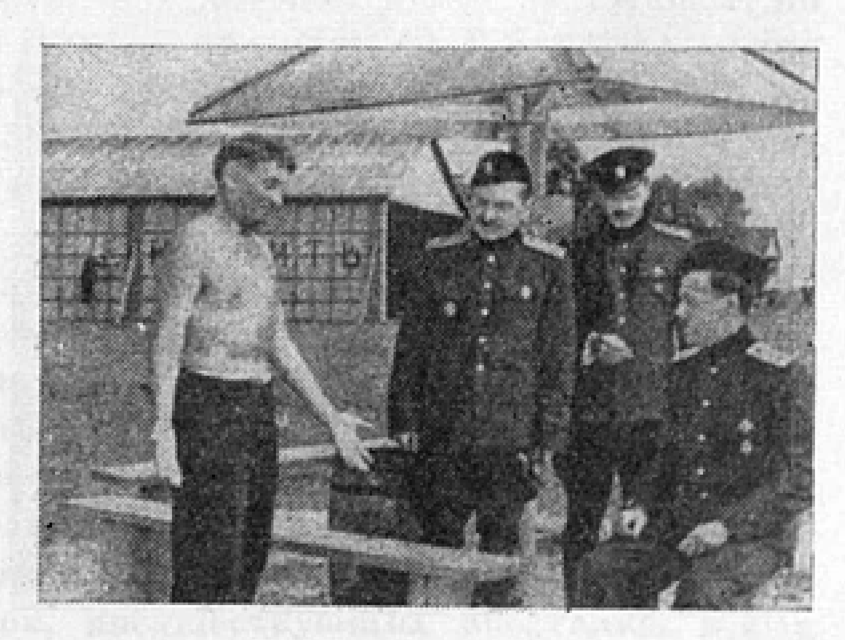
Съемка началась (у аппарата Т. Лобова)



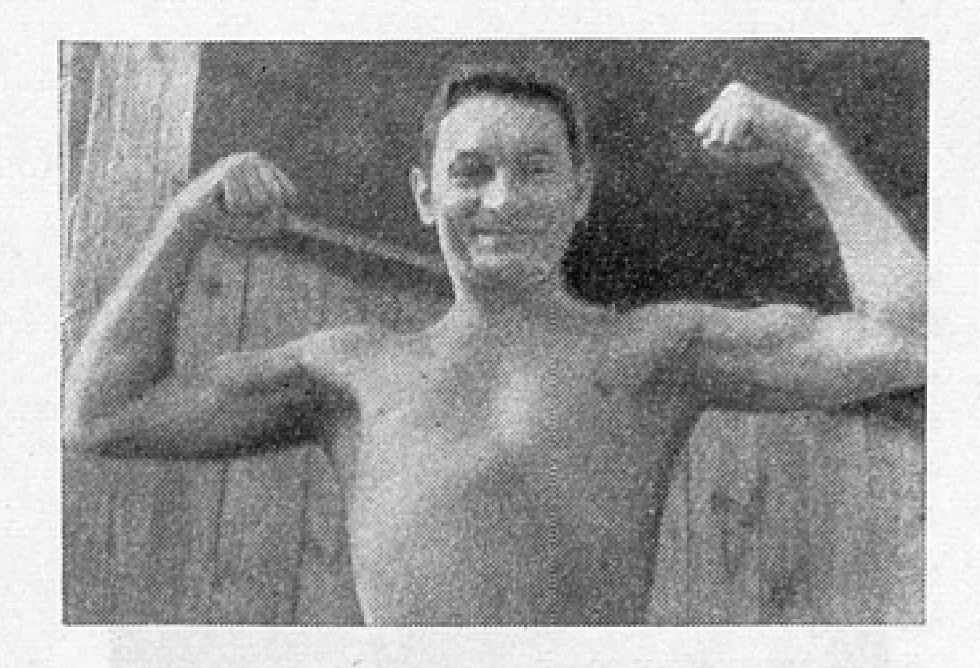
Что-то не так...



Приглашение М. Названова (исполнявшего роль Рябушинского в фильме «Жуковский») в кадр



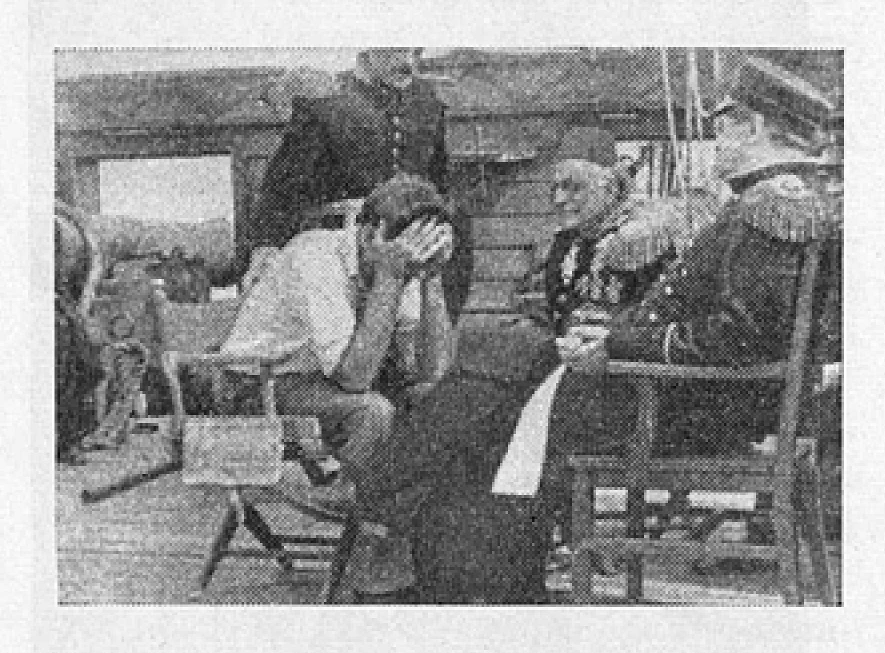
Разговор с молодыми актерами, игравшими летчиков в фильме «Жуковский», явно зашел о спортивном режиме



Всеволод Илларионович продолжает излюбленную беседу о спорте (ему тогда было 57 лет)



В. Пудовкин среди мастеров трюковых съемок, его верных помощников и друзей («Адмирал Нахимов»)



В.Пудовкин вместе с Р. Симоновым и А.Диким ищет решение сцены («Адмирал Нахимов»)



Окончилась съемка



Решение найдено

Новые фильмы

«Шестое июля»

«Треугольник»

«По Руси»

«Скуки ради»

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

«Семь песен об Армении»

«Шахматисты»

«На-та-ли»

«Мы и Солнце»

Современность истории

А. Караганов

«Шестое июля». Сценарий М. Шатрова. Постановка Ю. Карасика. Оператор М. Суслов. Художник Б. Бланк. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Л. Беневольская. Редакторы Н. Боярова, А. Пудалов. «Мосфильм», 1968.

Пьеса Михаила Шатрова «Шестое июля» вышла на сцену с весьма странным жанровым определением: «Опыт документальной драмы». Созданный на ее основе фильм (сценарий М. Шатрова, постановка Ю. Карасика) идет еще дальше в размывании жанровых границ, еще менее поддается однозначным определениям. Документальная реставрация событий средствами исторической хроники соединяется в нем с исторической драмой, в каких-то моментах поднимающейся до высот трагедии.

Фильм начинается документальными кадрами хроники: интервенты на русской земле, разрушенные мосты, здания, пожар продовольственного склада, очереди за хлебом, женщины с голодными детьми, ребенок, умерший от голода...

На переходе от кинодокументов к игровой ленте за кадром возникает голос Ленина, диктующего телеграмму в Петрозаводск: «С продовольствием теперь совсем худо. Обещанного хлеба из Царицына пока нет. Сегодня вовсе не выдают, ни в Питере, ни в Москве. В ближайшие дни помочь вам не сможем. Обескровлены абсолютно. Вам надо мобилизовать все лучшее для посылки отрядов на чехословацкий фронт. Без победы над чехословаками не будет хлеба».

Это — как заставка, обозначающая фон, на котором развернутся июльские события. Фильм начинается неоспоримостью материальных фактов: ими в сознании зрителя будут потом проверяться аргументы участников идейных схваток, предшествующих восстанию левых эсеров.

Для того чтобы историческая хроника действовала с наибольшей силой, именно хронике присущей, драматург М. Шатров, режиссер Ю. Карасик, оператор М. Суслов стремятся быть максимально достоверными не только там, где они цитируют кинодокументы, но и там, где переходят от цитат к художественному воссозданию событий, к характерам их участников. Фильм строится и снимается таким образом, чтобы этот переход не был резким, не создавал ощущения стилевого контраста, малой совместимости игровых и документальных кусков.

Стремление к достоверности, соединяющейся с документальностью, определяет манеру съемок и построение фильма — оно проявляется в надписях, точно обозначающих время и обстоятельства действия (эти надписи предваряют каждый новый эпизод), в строгой последовательности показа событий, в пристальном внимании к фактам и деталям.

Стилевые поиски создателей «Шестого июля» напоминают о традициях таких ранних революционных фильмов, как «Октябрь» С. Эйзенштейна, и об опыте современного мирового кино, вернее тех его мастеров, которые ради эффекта достоверности, сближающей игровую ленту с документальной, отказываются от живописности кадра, от всяких намеков на режиссерскую организацию снимаемого объекта — предпочитают непреднамеренность, натуральную шероховатость экранных изображений, увиденных в потоке жизни, в контексте вольного и непринужденного ее движения. Мастера, о которых идет речь, словно бы утверждают (перефразируя известный афоризм мхатовцев о режиссере и актере): режиссер художественного фильма умирает в документальном кадре. Иной раз дело доходит до того, что они используют филигранное мастерство для того, чтобы сделать кадр «сырым», лишив его видимых признаков законченности и совершенства.

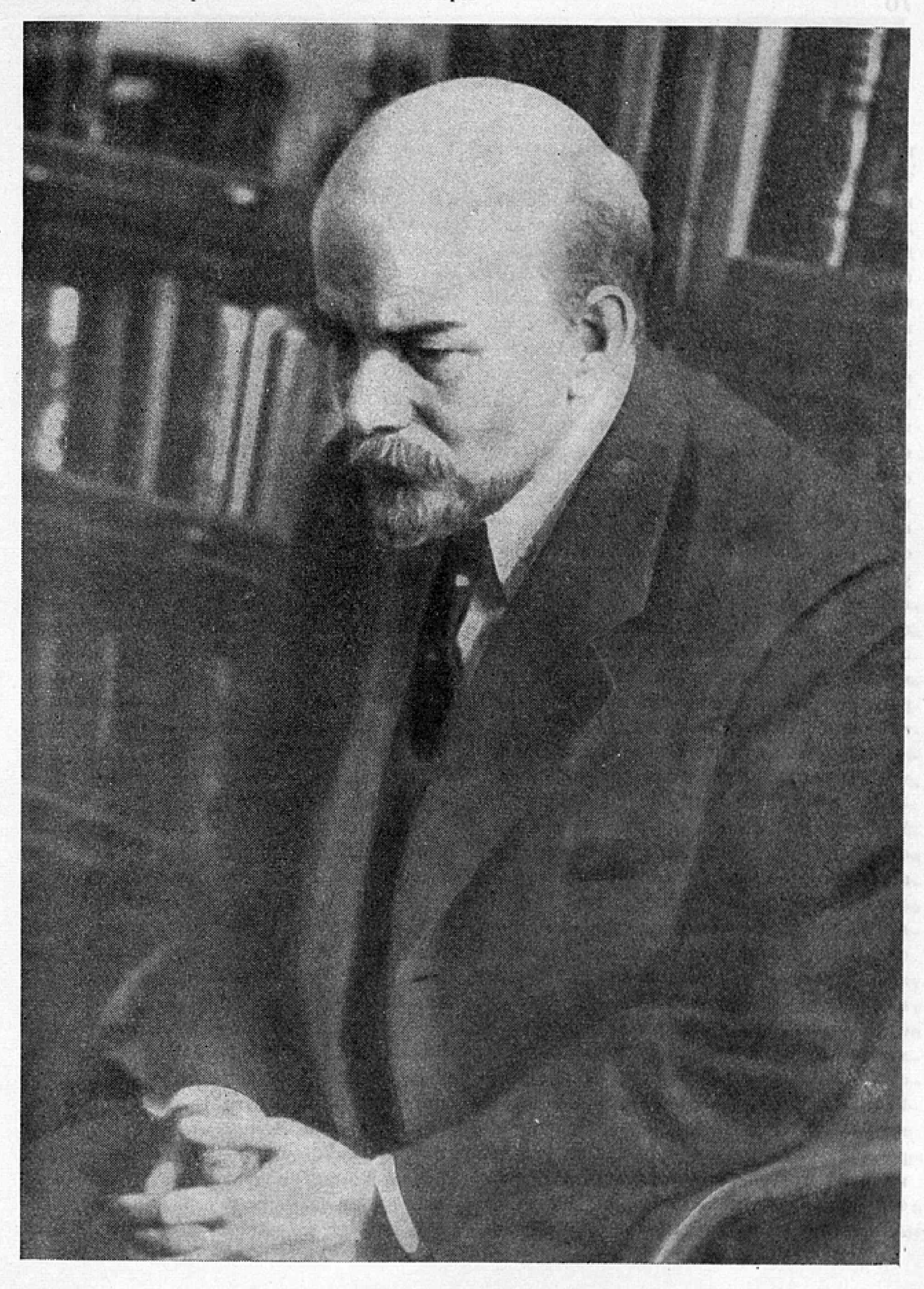
На современном экране нередко появляются фильмы, авторы которых снова и снова демонстрируют зрителю свою наблюдательность, умение быть достоверным в деталях, долгими планами и виртуозным панорамированием показывают бесконечные проходы своих героев по улицам, лестницам, коридорам... Почти вся энергия изображений и время экранного действия уходят на такого рода демонстрации. Коллизии и драмы изображаемой жизни вытесняются пестрым многообразием деталей или вовсе остаются «за кадром».

И бывает, что подчеркнутая документальность, съемки жизни, застигнутой врасплох, — современное кино знает и такие парадоксы — снижают эмоциональную силу фильма, делают его восприятие слишком рационалистичным. Зритель видит вполне узнаваемые детали жизни, отдает должное натуральности их экранного изображения, дотошности в их рассмотрении и ждет, когда же начнется действие после экспозиции, вводящей в атмосферу происходящего.

Достоверность экранных изображений, доходящая до эффекта документальности, остается большой силой реалистического кинематографа только до тех пор, пока служит утверждению правды на экране. Когда же она — сама цель, когда используется послушнически, коленопреклоненно, она почти неизбежно приобретает преходящие свойства очередной кинематографической религии.

Создатели фильма «Шестое июля» многое сделали для того, чтобы всеми возможными стилевыми приметами утвердиться в жанре исторической хро-

«Шестое июля». В роли В. И. Ленина — Ю. Каюров



ники. Но на этом не остановились. Более того. В каком-то отношении они пошли наперекор тем мастерам, которые из достоверности, доходящей до эффекта документальности, делают очередного идола (чтобы не сказать моду) современного кинематографа. При всем своем пристрастии к хронике, к документу М. Шатров и Ю. Карасик не только напоминают о фактах, очень дорожа точностью информации. Они воссоздают ход борьбы большевиков и левых эсеров во всем ее внутреннем драматизме, заставляя зрителя переживать когда-то происшедшие события, как совершающиеся на наших глазах, в нашем присутствии и, так и хочется сказать, с нашим участием. Историческая хроника органично переходит в драму. На первый план выдвигается не пересказ событий, а кинематографическое воссоздание жизни человеческого духа, раскрытие характеров в ходе событий, в напряжении идейных схваток.

Показывая эти схватки, авторы фильма не обходят самых сложных вопросов. Уже в первых сценах дискуссий на V съезде Советов возникает острейшая ситуация: представитель Украины Александров (чье выступление организовано левыми эсерами) горячо говорит об истерзанной, истекающей кровью под сапогами оккупантов Украине, которая ждет помощи, ждет освобождения. Это не просто — нейтрализовать такое выступление. Тут не теоретические аргументы противника надо опрокидывать столь же теоретическими разъяснениями. Речь идет о судьбе украинских братьев по классу. О судьбе народа, о крови народной. Какое революционное сердце не взволнуется при словах представителя Украины, какое не рванется в бой! А время такое, что волноваться можно, но в бой идти нельзя: надо смирять не только себя, но и других. И Свердлов (В. Татосов) мастерски, со сдержанной страстью, как всегда, умно и находчиво делает это.

Но впереди, почти сразу же — новый поворот и новый накал борьбы. Выступает Мария Спиридонова (А. Демидова). Она бросает Ленину, большевикам самые резкие обвинения: в Октябре вместе боролись, а сейчас? Сговор с германским империализмом... Отступление... Раненого товарища отдают врагу, чтобы ценой его гибели спасти свои жизни... Много обвинений, одно страшнее другого, выдвигает Спиридонова. И все это со страстью, с напором, в котором слышится неподдельно горячая революционность. Только очень внимательный слушатель и опытный политик может услышать в ее речи нотки экзальтации, где-то переходящие в истерику мысли. Для многих трудно прорваться сквозь поток громких слов к их реальному и конечному смыслу.

В отличие от Спиридоновой Ленин (роль Владимира Ильича Ленина исполняет актер Ю. Каюров) говорит спокойно. Может быть, нарочито спокойно: режиссер и актер делают такой допуск. Это спокойствие рассуждений убеждает тем, что в нем открывается достоинство подлинно революционной мысли — выношенной, выстраданной, выверенной тяжелым опытом практики. Мысль эта не способна на затейливые петляния, не обесценит себя фейерверком красивых слов. Она беспощадна в своей бескомпромиссной правдивости.

На лозунги Ленин отвечает трезвым анализом. Спиридоновой кажется, что, когда Ленин «подсчитывает и высчитывает», он изменяет себе, вчерашнему; она не узнает «Ленина Октября, боево-



го, революционного вождя народных масс, у которого был один идеал, одна цель — революция...». На самом же деле Ленин своим реалистическим анализом обстановки, своей борьбой против революционной фразы, за подлинно революционную политику продолжает то, что начиналось в Октябре, указывает единственно возможный в тех условиях путь спасения революции.

Марии Спиридоновой, ослепленной полемикой, опьянившей себя революционной фразой, не дано было понять, что реализм Ленина требовал не только трезвости, но и стойкости, воодушевления — без революционного воодушевления не выдержать трудной дороги. А идти нужно было по ней, и идти долго, ни на минуту не поддаваясь не только соблазнам красивой фразы, но и соблазну — в усталости или истерике может и он возникнуть — красивой смерти.

На высокой драматической, можно даже сказать — трагической ноте начинается в фильме идейный спор Ленина и Спиридоновой, большевиков и левых эсеров, чтобы через несколько часов превратиться в вооруженную борьбу на улицах и площадях Москвы.

Авторы фильма по необходимости ограничивают себя в изображении событий. В фильме нет ни заводских митингов, ни массовых сцен в латышской дивизии; проезды Подвойского по улицам Москвы не дают возможности достоверно ощутить атмосферу в городе. Однако при всей ограниченности «места действия» фильм по-настоящему многопланов, многозвучен. В нем постоянно ощутимы сложнейшие исторические подтексты изображаемого на экране.

В фильме есть такая сцена: Ленину сообщают о восстании эсеров. Идет долгая пауза. Она не перебивается ни музыкой, ни внутренним монологом. Сосредоточенность раздумий в тишине. Сосредоточенность невысказанных переживаний. Мы точно не знаем хода ленинской мысли, но мы понимаем: она трагедийна.

Актер не торопится к результату. На пути к выводам происходит переосмыс-



ление понятий, пересмотр вчерашних представлений и надежд. Эмоции гнева рождаются в борении чувств.

В. И. Ленин не раз говорил и писал летом 1918 года о том, что даже лучшие из левых эсеров шли к революции, к социализму не через марксизм, не от идей классовой борьбы пролетариата — они хранили верность идеологии русских народников, идеологии несоциалистической. А разногласия в общих основах миросозерцания могут особенно остро проявиться в практике борьбы при трудных поворотах истории.

Но как? До каких пределов может дойти всегда склонный к колебаниям мелкобуржуазный революционер при таком повороте, как Брестский мир?

Позднее, примерно через пять с половиной месяцев после восстания левых эсеров, Ленин напишет в статье «Памяти тов. Прошьяна»:

«Чтобы дело могло дойти до восстания или до таких фактов, как измена главнокомандующего Муравьева, левого эсера, этого я, должен признаться, никак не ожидал».

В фильме нет рассуждений о том, как эсеры шли к революции, какие опасности таила в себе их верность народническим идеалам. Нет и признания, содержащегося в статье о Прошьяне. Но и по тому, что показано, как решена, как сыграна упомянутая сцена, мы понимаем многое оставшееся невысказанным.

Да, трудно, невозможно вообразить себе такое, еще труднее принять, как свершившийся факт: оружие на революцию подняли те, с кем годами шли вместе под огнем врага — через тюрьмы, ссылку, каторгу, через февральские дни и бои с корниловцами — к штурму Зимнего. Среди левоэсеровских лидеров, направляющих сейчас оружие в сердце революции, есть товарищи, чья преданность революционному делу вне сомнений, товарищи, которые еще несколько дней назад вместе заседали в Совнаркоме, решая неотложные задачи Советской власти. Среди бойцов и командиров вос-



ставших частей много таких, которые искренне считают, что действуют во имя революции...

Когда против тебя идет белогвардеец, недавний помещик, когда в тебя стреляет жандарм, до этого сажавший тебя в тюрьмы, тут все ясно — действуют самые элементарные законы классовой борьбы. А тут оружие на революцию подняли революционеры. И не ренегаты, которые по каким-либо причинам решили вернуться к старому, помирившись с недавним противником, а искренние революционеры, которые хотят развития революции, хотят ускорить новое ее наступление на всемирный капитал методами революционной войны.

Ленин и до этого знал, как неостановимо действует логика идейной борьбы. Но и для него, опытнейшего и трезвого политика, июльские события оказались ошеломляющими. Он не говорит об этом в фильме, но мы понимаем: полемизируя с Колегаевым, Прошьяном, Спиридоновой, с тревогой наблюдая, как полемика со стороны левых эсеров то и дело рождает вспышки безрассудной истерики, он все же надеялся, что сотрудничество возможно, что крайнего предела эсеры не перейдут — иначе не было бы смысла спорить с ними, убеждать их.

И вот перешли. Оппозиция обернулась предательством. Да, предательством. Ведь каковы бы ни были их исходные соображения и мотивы, левые эсеры — объективно — стали простыми пешками в руках врагов революции.

Парадокс истории — и о нем тоже писал Ленин в статье «Памяти тов. Прошьяна» — состоял в том, что левые эсеры дали ослепить себя призраком чудовищной силы германского империализма. Им казалась недопустимой иная борьба против этого империализма, кроме повстанческой, и притом непременно в данную минуту, без всякого учета объективных условий тогдашнего внутреннего и международного положения Советской России. Но считая, и не без оснований, германский империализм са-

мой опасной угрозой делу революции, они фактически объединялись с этим империализмом, провокационно убивая Мирбаха. Ведь они помогали наиболее экстремистским силам Германии организовать новый поход на Россию. А чем, как сопротивляться этому новому походу? Война изранила все тело России, всюду разруха, голод, оружия нет, армия еще только складывается...

Восстав против возглавляемого Лениным Советского правительства, левые эсеры подрывали силу Советской власти, расчищали путь контрреволюции — и не только внешней, но и внутренней. Удайся их восстание, их авантюра с заменой правительства и переходом к революционной войне — это означало бы в тогдашних условиях гибель Советской власти; революция была бы потоплена в крови ее палачами.

Фактическое предательство революции — такова цена взбесившейся мелкобуржуазной революционности. Революционности, не умеющей быть реалистичной, опьяняющей себя «левой» фразой, впадающей в истерику и в состоянии истерики способной оказаться на службе у самых реакционных сил.

Многое передумал Ленин в минуты, последовавшие за известием о восстании левых эсеров. И артист дает нам ощутить трагедийность и напряжение ленинской мысли. По-моему, пауза раздумий, завершающаяся решительными словами приказов, — высшая точка Ю. Каюрова в фильме «Шестое июля». Именно тут актер убеждает: образ понят изнутри. И понят не только в общем движении, но и в индивидуальных подробностях мышления и поведения. Этот актерский взлет в «прочтении» образа по-новому освещает и другие сцены. Они актерски неровны. В некоторых чувствуется еще скованность артиста, не накопившего необходимого опыта для такой сложнейшей роли. Но победа в главном ломает холодок первых встреч с Каюровым в роли Ленина. Ему начинаешь верить без критических оговорок — сама возможность таких оговорок уничтожается тем, что кинофильм тебя эмоционально захва-



«Шестое июля»

тил и не оставляет места для расчленения и разбора составляющих его элементов.

Сквозное действие и ритмы фильма строятся с полным учетом обстоятельств, реального хода событий. Сюжет фильма охватывает всего лишь одни сутки. Счет времени идет на минуты. В экранном действии нет разрядок и цезур. В нем царит непрерывность мысли и необходимость все новых решений. При этом обычная очередность — сначала подумал, потом принял решение — практически исключается: события не терпят промедлений, даже необходимых на обдумывание и обсуждение, решения приходится принимать тут же, немедленно.

Однако это не означает, что по ходу фильма торопливо принимаются торопливые, приблизительные в смысле их эскизности решения. Каждое из принимаемых решений основано на понимании обстановки, каждое указывает наилучшие пути действия. Тут «работают» не только короткие раздумья того июльского вечера — «работает» вся жизнь революционного вождя. В сиюминутных действиях воплощается многолетний опыт стратега и мастера революции. В непрерывности, безостановочности революционного творчества живет могучая мысль, обогащенная этим опытом и закаленная в огне боев. Гений Ленина на этот раз проявляется в быстроте точных решений.

Несмотря на их быстроту, в решениях этих соединяются многие слагаемые: учет соотношения классовых сил, социальной природы противника, военная, полководческая интуиция, железная воля и непреклонная решительность. Характерно, что в ленинских решениях чисто военные соображения естественно соединяются с политическими. Для Ленина, к примеру, необыкновенно важно, чтобы против восставших выступила именно латышская дивизия — и не только потому, что в данный момент она расположена неподалеку от Москвы.

«Вопрос латышской дивизии, — говорит Ленин, — не только военный. Это уже политический вопрос. Если латы-



«Шестое июля»

ши, которым эсеры обещали вернуть родину, выступят против мятежников, это всем докажет правильность нашей политики».

Ведь выступление латышей на стороне Советской власти будет означать, что они не поддались демагогии эсеров, играющих на национальных чувствах народов, чьи земли оккупированы немцами.

Ю. Каюров играет не вообще Ленина — вождя революции, с чертами характера и индивидуальными приметами, какие давно уже стали привычными по многим экранным и сценическим воплощениям ленинского образа. Каюров играет Ленина данного исторического момента — в напряжении всех духовных сил, в суровой сосредоточенности на одном, очень строгого, беспощадного. Ленин — Каюров стремительно ходит по кабинету, стремительно говорит. Когда он диктует Горбунову телеграмму местным органам об убийстве Мирбаха, Горбунов не успевает ее записывать.

Ход событий подсказывает вполне определенный стиль и ритм поведения. Скажем, в разговоре с Колегаевым, случись этот разговор при других обстоятельствах, Ленин, очевидно, был бы более спокойным, раздумчивым, сокрушал бы оппонента, как это он умел, неотразимостью многих и разнохарактерных аргументов. Сейчас такой спор исключен. Ленин с Колегаевым не просто сух — он беспощаден. Их разговор — как молниеносная дуэль: на каждой реплике — отсветы уличных боев. «...Вчера, шестого июля, в России стало одной партией меньше», «Вы сбежавший член правительства, а попросту — дезертир», «Самоубийцы. Центральный комитет самоубийц! И я уверен, что вся эта авантюра оттолкнет от вас не только большинство ваших рабочих и крестьян, но и многих интеллигентов». Каждая фраза — как приговор, каждая — как удар меча.

Авторы фильма показывают борьбу Ленина с противником серьезным, трудным. Противник нарисован без карикатурных заострений, художественными средствами исторической драмы. Диалектика поэтического правосудия действует в фильме как диалектика познания.

Из истории известно, что в своих решениях, в своих мотивах, эти решения оправдывавших, левые эсеры часто обманывали себя. И в их самообмане невольная демагогия переплеталась с бескрайней наивностью.

На роковом заседании ЦК партии левых эсеров, принявшем решение о восстании, Прошьян говорит: «Мы рассматриваем свои действия как борьбу против настоящей политики Совета народных комиссаров и ни в коем случае не как борьбу против большевиков». Он говорит все это вполне искренне. Говорит, как человек, по-своему защищающий интересы революции.

Выходя за рамки фильма, можно было бы в этой связи снова вспомнить статью Ленина «Памяти тов. Прошьяна». Она опубликована 20 декабря 1918 года, когда еще свежи были воспоминания об июльских днях. Тем не менее, трезво и объективно оценивая всю деятельность Прошьяна, а не только его роковой шаг в июле, Ленин писал о совместной работе в Совнаркоме:

«Прошьян выделялся сразу глубокой преданностью революции и *социализму*».

И далее:

«...Прошьяну довелось до июля 1918 года больше сделать для укрепления Советской власти, чем с июля 1918 года для ее подрыва. И в международной обстановке, создавшейся после немецкой



революции, новое — более прочное, чем прежде,— сближение Прошьяна с коммунизмом было бы неизбежно, если бы этому сближению не помешала преждевременная смерть».

Но вернемся к фильму. Надо ли доказывать, что Прошьян, отделяя борьбу против политики Совнаркома от борьбы с большевиками, думал о революции, исходил из революционных побуждений? Но это не был разговор в мирной обстановке за чашкой чая. Речь шла о таком несогласии с политикой Ленина, которое практически означало вооруженную борьбу против Советской власти, а значит — предательство, а значит — роль провокаторов, прислужников контрреволюции.

Ленин и в отзывах о Спиридоновой неизменно подчеркивал ее искренность, то, что она принадлежит к лучшей части своей партии. Вместе с тем он указывал, что она человек увлекающийся и поэтому часто меняющий свои мнения.

Такой она и показана в фильме — горячая, импульсивная, способная в своих увлечениях на самые безрассудные крайности. Спиридонова А. Демидовой свято верит в свою правоту, в свою миссию революционерки, призванной «поправить» Ленина. Но логика показанных в фильме столкновений и событий такова, что чем Спиридонова последовательнее, смелее идет по выбранному ею пути, тем трагичнее решается ее политическая, а значит, и человеческая судьба — они для нее неразрывны.

Как это ни парадоксально звучит, революционный романтизм Спиридоновой догматичен. Увлечения ослепляют ее, мешают видеть вокруг, анализировать. Она не умеет поверять своих увлечений и мнений живой практикой революции и поэтому безрассудно прямолинейна в своих действиях в каждый данный мо-

мент. Конечно, сама эта прямолинейность относительна. При очередном «колебнутии» (это словечко Ленин не раз применял по отношению к мелкобуржуазным революционерам) Спиридонова может выйти на другую линию — и понесется в новом направлении столь же нерассуждающе.

Спор в фильме вокруг проблем революционного реализма имеет не только политические, но и нравственные подтексты, и они тоже полны исторического значения.

Из истории известно, что в борьбе с большевиками у эсеров самообман нередко соединялся с прямым и расчетливым обманом — ложь становилась оружием полемики. Та же Спиридонова в ряде случаев приписывала Ленину, Совнаркому и такие акции, каких они не совершали. И споря с левыми эсерами на съезде Советов, Ленин несколько раз возвращается к мысли: плоха та партия, если даже лучшие ее представители унижаются до сказок. «Та партия,— говорил Ленин,— которая доводит своих наиболее искренних представителей до того, что и они падают в столь ужасающее болото обмана и лжи, такая партия является окончательно погибшей».

Одновременно Ленин подчеркивал, что в противоположность эсерам большевики переносят тяжесть поражения, говоря народу правду, не позволяя опьянять себя выкриками, как бы сверхреволюционны ни были эти выкрики.

Большевики, говорил Ленин, знают, что революция — такая штука, которая изучается опытом и практикой. Революцию невозможно навязать волюнтаристски — она становится революцией, когда десятки миллионов людей в единодушном порыве поднимаются как один. И надо к этой великой борьбе миллионов присматриваться со всей серьезностью. Истина, утверждающая, что народ — решающая сила истории, раскрывается Лениным в многообразии ее конкретных проявлений даже в тех случаях, когда Ленин не называет ее прямыми словами.

Для Ленина, всегда преданного этой истине, глубоко закономерной была оценка левоэсеровского мятежа, данная на второй день после его подавления в беседе с сотрудником «Известий ВЦИК»: «Нас провоцируют на войну с немцами, когда мы не можем и не хотим воевать. Этого грубого попрания народной воли, этого насильственного толкания в войну, народные массы левым эсерам не простят».

Многие из суждений Ленина о левых эсерах не вошли в фильм, но и того, что в нем сказано и показано, достаточно, чтобы в полной мере оценить, какое принципиальное — на многие годы и века — значение для политики, философии и морали революции и революционной партии имеют поиски верных, в духе ленинского реализма, решений в борьбе с левыми эсерами в тот, теперь уже далекий июльский день 1918 года.

Раскрываемые фильмом ленинские оценки тогдашнего поведения левых эсеров помогают нам понять, что их заблуждения летом 1918 года не просто случайный зигзаг мысли. Они имеют свою устойчивую логику, устойчивую потому, что связаны с самой социальной природой мелкобуржуазной революционности.

Вспомним, что ни уроки «левых» коммунистов, боровшихся с Лениным по вопросу Брестского мира, ни уроки восстания левых эсеров в июле 1918 года не пошли впрок их нынешним духовным и политическим наследникам. В Китае они старательно демонстрируют свою революционность, размахивая красными

знаменами, оглушая всех громкой революционной фразой, и одновременно выступают против родины Октября, против партии Ленина, выступают фактически вместе с американскими империалистами, хотя и оформляют свои клеветнические наскоки другими словами и понятиями. В Париже они вполне «революционно» бьют окна, поджигают дома и автомобили и одновременно подрывают боевое единство рабочего класса Франции, клевещут на Коммунистическую партию, извращают — в духе Троцкого и Мао Цзе-дуна — идеи социалистической революции; даже портреты и память недавно погибшего в боях Че Гевары они используют для пропаганды своей истеричной революционности — очень импульсивной, но лишенной прочных идейных основ и потому нестойкой, колеблющейся, как и всякая мелкобуржуазная революционность.

О многом очень актуальном, очень современном заставляет задуматься исторический фильм «Шестое июля». В нем — как в его содержании, так и в художественном решении — читается не только время действия, но и время создания.

В практике нашей кинокритики бывают случаи, когда задача анализа истории советского киноискусства упрощается поисками единой формулы различий между разными эпохами и десятилетиями. Так, в ряде статей исследование характера было объявлено если и не монополией, то главной отличительной приметой кинематографа шестидесятых годов. Эта примета использовалась не только для характеристик, но и для противопоставлений. Ею измерялась современность фильма, в ней сосредоточивалось его относительное превосходство над фильмами предшествующих десятилетий.

Между тем не только исследование характера, но и другие слагаемые художественной структуры современного фильма присущи, скажем, многим произведениям тридцатых годов. Без исследования характера не было бы Чапаева и не было бы Максима. Прямолинейности противопоставлений очень «мешают» Александра Соколова, Шахов, учитель Лаутин и многие другие герои фильмов тех лет.

Сказанное, разумеется, не означает, что все возвращается на круги своя и каждая новая эпоха повторяет предыдущую. Современность читает всю книгу истории, но разные ее страницы читает по-разному. Одну — бегло, «по диагонали», другую — с повышенным вниманием: находит в ней важные и поучительные для себя уроки или материал для полемики, очень нужной, чтобы точнее самоопределиться, проверить свои маршруты, избавиться от сдерживающих движение гирь на ногах.

Именно так — заинтересованно — читает современность историю. Не случайно, что фильм «Шестое июля» появился в 1968 году: оставаясь очень историчным, он прямо, с ходу включается в нынешнюю идейную борьбу. Не случайны и многие особенности его художественной структуры — они тоже связаны с годом его рождения.

Наследие прошлого современность развивает по-своему, прислушиваясь не только к урокам прошлого, но и к живым потребностям дня. Сегодня правда на экране покоряет зрителя не только скрупулезной достоверностью документа и не только углубленным исследованием характера, хотя именно на этих направлениях кинематографического творчества наиболее интенсивно развивается наследие прошлых десятилетий. Теперь уже во многих современных фильмах заме-

чаются поиски синтеза. Экранное повествование, воспроизводящее жизнь по законам многоплановой прозы, соединяется с приемами, мотивами, образами поэтического кино, заставляющими вспомнить наши ранние революционные фильмы. Вольное движение жизни завихряется в драматических коллизиях большого напряжения — оказывается, и построение фильма по законам драмы не стало музейной реликвией, сколько ни хоронили его теоретики, которые хотели направить современное кино по одной колее, подчинить одной манере, которая показалась им универсальной, наиболее отвечающей духу времени.

Эти поиски синтеза ощутимы и в фильме «Шестое июля». Хроника соединяется здесь с драмой. Исследование характеров — с остродраматургическим воспроизведением событий. Строгая, «деловая» проза экранного рассказа о событиях перемежается сценами, в которых полыхают страсти идейных схваток и на первый план выходит публицистика дискуссий.

Разнохарактерные элементы фильма прочно сплавлены единством его художественного образа, высокой целью авторского замысла: показать правду истории, современность ее уроков, не поддаваясь соблазну осовременить ее ход ради прямолинейного сближения с полемиками текущего дня.

Проникновение в характеры

Ан. Вартанов

«Треугольник». Сценарий А. Айвазяна. Постановка Г. Маляна. Оператор С. Исраелян. Художник Р. Бабаян. Композитор Э. Багдасарян. Звукооператор З. Мурадбекян. Редактор П. Зейтунцян. «Арменфильм», 1967.

Есть фильмы, которые производят впечатление внезапное и сильное: зрители после просмотра как будто бы уходят потрясенные увиденным, а уже через несколько дней от потрясений немного остается. Однако есть и другие картины, они не ошеломляют, но их образы долго живут в сознании. Так волнует обычно ностальгически-щемящее воспоминание минувшего, картины прошедшего детства, пожелтевшие фотографии из семейного альбома.

Произведение армянских кинематографистов — фильм «Треугольник» — начинается такой вот фотографией. С той только разницей, что эта фотография, снятая «пушкарем» с громоздкой деревянной камерой, передана в кино стоп-кадром, а на фото изображена не семья, а старые друзья, товарищи по работе в маленькой кузнице. Пять кузнецов и мальчик, сын одного из них, позируют с трогательной наивностью и простодушием. Их открытые лица исполнены живости и искреннего интереса к миру. Притом что все шестеро совершенно непохожи друг на друга, есть в них что-то общее, что роднит их.

Это наблюдение, которое способен сделать почти каждый зритель, увидев первый кадр фильма, оказывается весьма существенным для произведения в целом. От сцены к сцене формируется, крепнет, развертывается авторская тема — тема душевной связи людей, которых сроднила работа — годы, проведенные вместе в кузнице. Событий, которые происходят в кузнице (она напоминает по форме треугольник — отсюда и ее название и заглавие фильма), немного. Авторы почти ничего не рассказывают о своих героях вне «Тре-

«Треугольник»



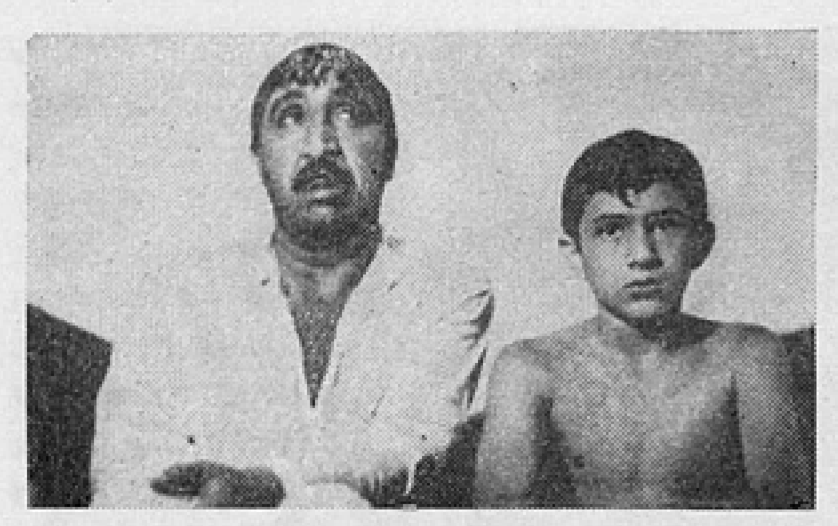
угольника». Мы так и не узнаем в течение фильма, есть ли у них семьи (за одним исключением, когда любовь и женитьба показаны на экране), что с ними происходит каждый день после того, как вечером они покидают кузницу.

Авторы фильма делают акцент на раскрытии человеческих характеров, которым полностью подчиняют событийную канву своего повествования. Получается некая «автобиография» характеров, их своеобразное самораскрытие. В таком случае собственно драматическое действие с легкостью заменяется рассказом одного из героев о том, что было, или авторским комментарием к ситуациям, которые интересны не столько неожиданностью и остротой происходящего, сколько отношением к ним действующих лиц, то есть опять-таки непосредственным проявлением характеров.

Фильм «Треугольник» сделан по всем правилам такого искусства. Для некоторых зрителей, в особенности для тех, кто составляет немалую армию поклонников детективного жанра, переживающего в последнее время невиданный расцвет в нашем кинопроизводстве, картина эта поначалу покажется бездейственной.

У меня нет возможности вступать здесь в рассуждения о достоинствах того или иного пути в искусстве. Хочу лишь напомнить старое, еще Пушкиным провозглашенное правило: судить художника по законам, им самим над собой установленным. Для меня произведение сценариста Агаси Айвазяна и режиссера Генриха Маляна привлекательно именно теми своими сторонами, которые были заложены изначально. Авторы «Треугольника» стремились рассказать о людях, которые дороги им несмотря на то, что многим другим они могли бы показаться ничем не выдающимися и, может быть, даже провинциальными. Хотели рассказать о событиях, которые но-

«Треугольник»





сят характер личного воспоминания, важного прежде всего для тех, кто в них участвовал, но интересных зрителям колоритом прошлого, атмосферой жизни тех лет.

Сохраняя достоверность атмосферы, авторы «Треугольника» вместе с тем в отношении каждого из персонажей позволяют себе допущение: в одном случае на характер накладывается традиционная театральная маска меланхолика, в другом — наивность и простодушие героя доводятся до непонимания совершенно очевидных обстоятельств, в третьем — почти пародийно гипертрофируются частные особенности национального характера.

К концу фильма зритель с удивлением для себя обнаруживает, что при том, что событий на экране как будто и немного, он хорошо знаком со всеми обитателями «Треугольника» и привязан к ним. Фактически все они — и степенный, мудрый Уста Мукуч, и грустный, не расстающийся со своим черным котелком Мкртыч, и неугомонный весельчак Васо, и застенчивый молодой силач Мко, и гордый хранитель традиций и обычаев Гаспар — словом, каждый из них становится зрителям настолько же внутренне понятным и близким, насколько становится близок и понятен человеческий характер, когда его раскрытию служит весь фильм. Такое впечатление в значительной мере складывается потому, что в нашем сознании актерская индивидуальность соединяется с неким человеческим типом, определяющим личность героя.

Удачи актеров, исполнителей ролей, построенных в чуть-чуть парадоксальной, эксцентрической манере, несомненны. Армен Джигарханян (Уста Мукуч), Фрунзик Мкртчян (Гаспар), Сос Саркисян (Мкртыч), Павел Арсенов (Мко), Зураб Лаперадзе (Васо) — каждый из них играет не только конкретную личность, но и свое конкретное отношение к ней. Психологическая достоверность в актерской работе и в то же время сохранение дистанции по отношению к роли напоминают об исполнительских принципах вахтанговской школы.

«Треугольник» вызывает у современного зрителя чувство грусти, смешанной с иронией. Чувство, обусловленное авторским взглядом на события — взглядом из сегодня. Потому-то наивность, простодушие героев фильма рождают и улыбку и печаль одновременно.

Некоторые критики упрекали «Треугольник» в сентиментальности. Мне кажется, точнее будет сказать, что фильм — на грани сентиментальности, но нигде не переходит эту грань. В «Треугольнике» есть взволнованность, которая идет и от доброго взгляда в прошлое, и от искреннего чувства любви авторов к этим людям, в ко-

торых так привлекательны и их рабочая дружба, и трогательная забота друг о друге, и чистота отношений, и высокая нравственность.

Право же, во всем этом нет сантимента. Авторы фильма и исполнители тоном своего рассказа склонны скорее подчеркнуть смешную сторону характеров и событий. Мягкий юмор — одно из свойств этого произведения, вся художественная манера которого исходит из органичного слияния трогательного и смешного, серьезного и комедийного.

Там же, где авторы «Треугольника» отказываются от своих принципов или проводят их менее последовательно, действие становится то слишком патетичным, то, напротив, почти фарсовым. Некоторые сцены в последней трети фильма свидетельствуют об этом.

Однако, как говорится, нет худа без добра: заметные с первого же взгляда отступления от принципа являются лишним аргументом в его пользу. В «Треугольнике» одерживают победу именно художественный принцип, цельность стилистики, своеобразие авторского взгляда.

Преображение слова

Ю. Ситников

«По Руси». Сценарий А. Симукова по мотивам рассказов М. Горького. Постановка Ф. Филиппова. Оператор Э. Савельева. Художник Е. Черняев. Композитор А. Пирумов. Звукооператор Н. Кропотов. Редактор С. Смирнов. «Мосфильм», 1968.

«Скуки ради». Сценарий А. Войтецкого, Ю. Ильенко, Ю. Пархоменко, Е. Хринюка по одноименному рассказу М. Горького. Постановка А. Войтецкого. Оператор В. Башкатов. Художники А. Бобровников, А. Кудря. Композитор И. Ключарев. Звукооператор Р. Бисноватая. Редактор Р. Король. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1968.

Характеризуя цикл рассказов, объединенных впоследствии заглавием «По Руси», Максим Горький писал так:

«...Я имел дерзкое намерение дать общий заголовок: «Русь. Впечатления проходящего», — но это будет, пожалуй, слишком громко.

Я намеренно говорю «проходящий», а не «прохожий»: мне кажется, что прохожий не оставляет по себе следов, тогда как проходящий — до некоторой степени лицо деятельное и не только почерпающее впечатления бытия, но и сознательно творящее нечто определенное...»

Хотя из горьковского цикла «По Руси» в одноименном фильме режиссера Ф. Филиппова по сценарию А.Симукова использован целиком материал лишь одного рассказа, в тех, что были выбраны авторами фильма, «лирический герой» — тоже «проходящий», а не «прохожий». Он активен. Люди оставляют след в нем, он—память по себе в людях. Все эти рассказы у Горького написаны от первого лица, и получается, что фильм «по мотивам» рассказов Горького — это фильм и о нем самом, о формировании в нем человека, художника.

Однако в ходе киноповествования сюжеты рассказов разорваны и переплетены между собой. Сюжет фильма строится так: после случившегося «однажды осенью» (киноповествование начинается с рассказа «Однажды осенью») Алексей попадает

в Казань «Моих университетов», там вместе с Коноваловым (следует одноименный рассказ) работает в пекарне, где и разыгрывается история с Таней («Двадцать шесть и одна»). Потом вместе с Коноваловым Алексей приходит в интеллигентскую квартиру, потом, после погрома, пытается найти у отца Иоанна ответ на вопрос, почему существует на земле зло; дальше по сюжету фильма — попытка самоубийства, а после выздоровления — как бы новая, вторая часть: Алексей вместе со своим случайным спутником князем Шакро Птадзе (рассказ «Мой спутник») идет в Тифлис, по дороге вступается за женщину, которую зверски истязают («Вывод»), встречается на Кубани с Татьяной, бывшей крестьянкой из Рязанской губернии (рассказ «Женщина» из цикла «По Руси»), поступает было на соляные промыслы («На соли»), но не задерживается там и, встретившись под конец у южного моря с Коноваловым, а также узнав, что Татьяна-рязанка попала в тюрьму «по фальшивой монете», он, «проходящий», продолжает свой путь по Руси.

Сам по себе такой монтаж горьковских сюжетов, расчлененных, как на нити, на мотивы и по-новому сплетенных, действительно создает некое новое целое, своеобразную «горьковскую сюиту», как заметил М. Шнейдерман в статье о фильме (газета «Правда»).

Но что это за целое?

Авторское, лирическое начало в рассказах Горького очень сильно и определенно. Это драматический лиризм мужества, лиризм человека, не просто сопротивляющегося «свинцовым мерзостям» окружающего, но стремящегося изменить хоть что-нибудь вокруг себя (я говорю, разумеется, о лирическом герое ранних рассказов Горь-

«По Руси»



«По Руси»





кого). И если не искать форм воплощения этого лирического начала средствами кино, то легко может получиться связная цепь живых киноиллюстраций, которая поможет (или всего лишь не помешает) вспомнить авторскую мысль, суть и основу книги.

В то же время самый «эффект чтения», когда не только мир, но и автор «в слове явлены», резко отличается от эффекта зрелища. При чтении предметы, люди, события, возникая в воображении, обладают некоей неопределенностью, прозрачностью; внешний облик происходящего отчетливо виден не всегда, зато в хорошей книге сквозь него всегда чувствуешь рассказчика, создателя этого мира.

В кино пять минут чтения легко могут стать пятью секундами зрелища, все приобретает определенность, плотность, четкость. Но чтобы взгляд писателя, который увидел в мире именно то, что увидел, и только так, как увидел, не оказался отгороженным от зрителя непрозрачной плоскостью всего происходящего на экране, нужно, видимо, особо позаботиться об этом. Важно не только происходящее событие, важен способ, каким оно изображено, ибо самый способ этот несет некое дополнительное содержание, выражая авторское намерение, лирическое «я» художника. Такого эффекта можно достичь разными средствами.

Например, в фильме режиссера А. Войтецкого «Скуки ради» по одноименному рассказу Горького лирическое, авторское начало выражено повторами кадров, где, как правило, варьируются одни и те же элементы — пейзаж, люди, детали убогого быта полустанка. Все новое на этом неизменном фоне оказывается ярким пятном, так что становится понятным жадный, нищенский интерес к нему одичавших от скуки людей.

...Вот на дощатом, грязном перроне крупным планом, прямо посреди пустого и светлого неба стоит изящное кресло из гостиной. Больше никого и ничего. Кадр длится, длится, он подчеркивает и продолжает то, что мы несколько мгновений назад видели: под звуки вальса «На сопках Маньчжурии», грустный мотив которого вызывает ощущение дальней-дальней дороги, из тоскливой, светлой степной дали приходит поезд.

Всегда в нем — холеные и счастливые пассажиры первого класса, всегда в нем — вагон, где едут заключенные.

Всегда на перроне — двое мужчин, модно одетая женщина и рядом с ней — принаряженный к поезду мальчуган.

Втянув голову в плечи, любопытно, затравленно, почти ненавидяще глядит женщина, разодетая ни для кого, на чужую жизнь в окне.

С едкой, придирчивой, внимательной и тоскливой завистью смотрит в чужую жизнь за стеклом помощник начальника станции.

Удивленно и восторженно, с тайным ожиданием хоть какого-нибудь лакомого кусочка, сладенького скандальчика вглядывается в чужие окна начальник станции.

Каждое лицо — в центре кадра, крупным планом на светлом фоне пустоты, под звуки печального вальса, а поезд трогается, и в то же мгновение вальс— озвученные мечты — обрывается грохотом и стуком буферов, грубым вторжением реальности.

И вот тогда-то, как итог, и появляется этот кадр: пустое кресло на фоне светлой пустоты.

Горький так пишет о жизни на этой станции: «И снова ее обитатели начали жить по четыре минуты в сутки, изнывая от скуки и безлюдья, от безделья и жары, с завистью следя за поездами, пролетавшими мимо них». Он этим кончает и этим начинает рассказ: «Ежедневно в двенадцать дня и в четыре пополудни к станции приходят из степи поезда и стоят по две минуты. Эти четыре минуты — главное и единственное развлечение станции: они приносят с собой впечатления ее служащим». Рассказ ведется не от лица автора, но ведется в настоящем времени: писатель демонстрирует кусок жизни на этом полустанке, и напряженность его повествования создается не только драматизмом сюжета, но прежде всего интонацией непримиримой ненависти к этому выморочному бытию, картину которого он развертывает подробно, заставляя даже ни в чем не повинную степь «работать» на эту ненависть: «Солнце медленно сползает с неба на край степи, и когда оно почти коснется земли, то становится багровым. На степь ложится красноватое освещение, возбуждающее тоскливое чувство, смутное влечение вдаль, вон из этой пустоты. Потом солнце прикасается краем к земле и лениво уходит в нее или за нее... Вспыхивают звезды и трепещут, точно испуганные скукой на земле... И вот приходит ночь, черная, угрюмая».

Пейзаж у Горького — ярко-цветной. Фильм — черно-белый. Черно-белая лента передает горьковские краски тупой, давящей тоски.

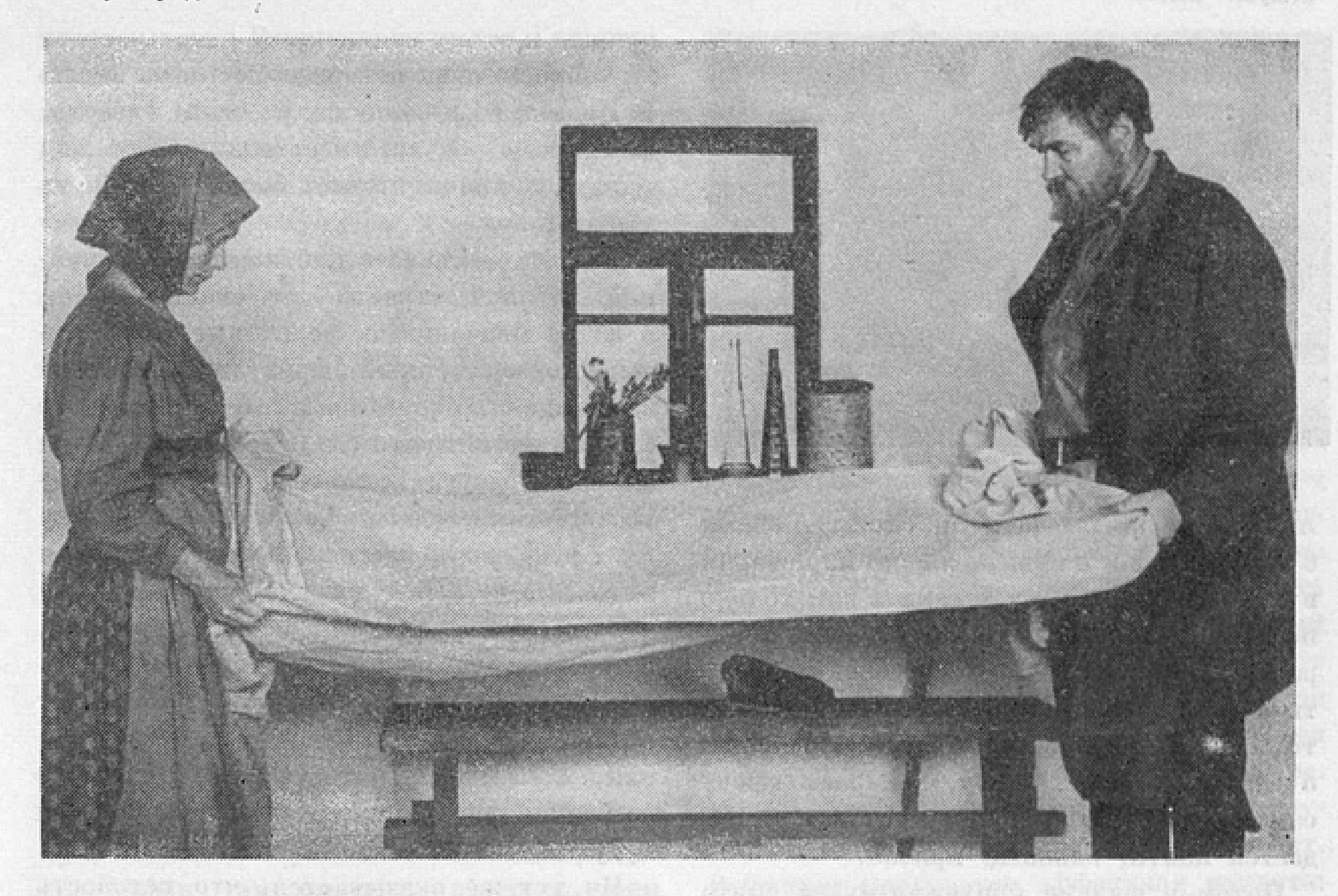
Все эти кадры — от приближающегося под вальс поезда до пустого кресла в центре экрана — повторяются трижды, меняются только одежда людей, когда идет дождь, да лица проезжающих в оконных рамах. Напряженная и страшная монотонность жизни «скуки ради» материализована, подчеркнута. Получился цельный в своей стилистике фильм.

В этом фильме несколько секунд чтения иногда становились несколькими минутами зрелища.

В фильме «По Руси» строй авторского мироощущения воплощен иными способами.

Лирическая суть «проходящего» (не «прохожего») — это напряжение противостояния, несмиренного, требовательного внимания к миру. Молодой Горький везде слышит спор о правде, везде видит контрасты, столкновение проблем, не умозрительных, а реальных, сталкивающихся, как льдины, в ледоход ломающие дощатый причал. В этом мире неразрешимого Алексей ищет все объясняющей прочности... По законам этого контрастного, драматического бытия, по законам горьковского ви́дения мира построена первая половина фильма «По Руси». Например, Горький пишет так: «В гостиной Шамова я забываю о себе... Со стен, тепло-светлых, смотрят глаза Герцена, Белинского, я вижу нечеловечье лицо Бетховена, мне улыбается улыбкой озорника бронзовый Вольтер,

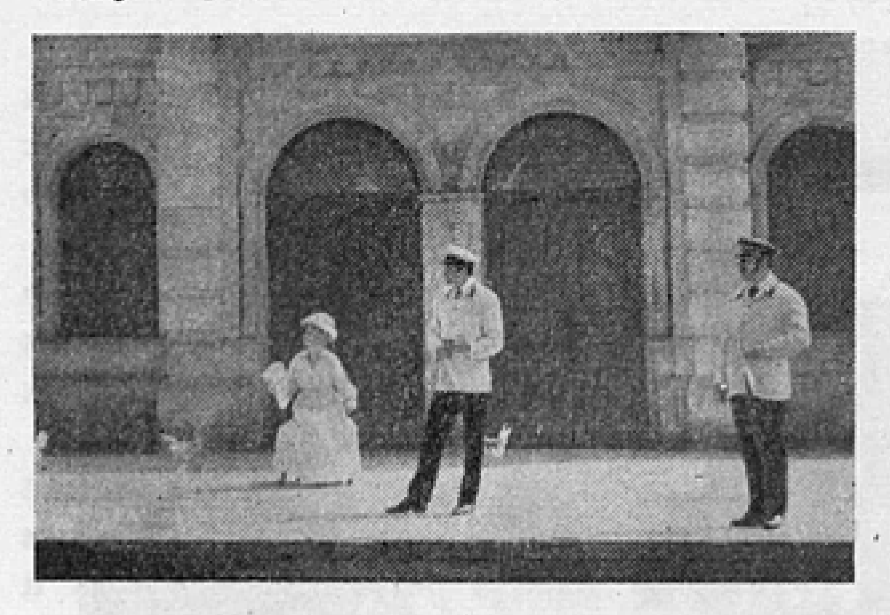
«Скуки ради»



и всех заметнее, всего милей — детская головка Сикстинской мадонны. В углу, за пальмой, возвышается — точно в воздухе стоя — Венера. Всюду — масса каких-то бесполезных вещей, но все они, в этой большой, уютной комнате, являются необходимыми; каждая — точно слово в песне...» В фильме это сделано так: в кадре «масса вещей». Сперва непонятно, что это — музей, склад антиквара? Эта «выставка культуры», сочетание амура, Вольтера, многорукой индийской богини, обнаженной красавицы в золотой раме и еще невесть чего показалась бы пародией на прекраснодушный мир милых российских интеллигентов, пытавшихся все сблизить и изо всего извлечь гуманистический синтез, если бы, предупреждая улыбку, на бронзовом плечике амура не появилась вдруг огромная, неуклюжая, осторожная рука богатыря Коновалова — и рука эта оглаживала, оглядывала голого бронзового ребенка с восхищенным и нежным удивлением.

Горький говорит про себя в этой обстановке, что он весь был как «огромное, чуткое ухо». Здесь было, что слушать: хозяева говорят «легко и ловко, как будто бегают на коньках, капризно рисуя замысловатые узоры слов». Правда, самые их слова взяты автором сценария из «Моих университетов», но контраст, заданный крупным планом начальных кадров, имеет продолжение. На экране — панорама комнаты, где музицируют, пьют чай, спорят, и среди этого интеллектуального, изящного и доброго мирка сидит внимательный и неуместный, как собственная ручища на плечике амура, Коновалов. Умные люди легко скользят по поверхности его жизни, вроде бы они правы — но он не верит.

«Скуки ради»



Авторы фильма перенесли споры Алексея с Коноваловым о смысле жизни из пекарни в эту гостиную. Но тем самым они только подчеркнули обозначенный Горьким контраст между этим вечно неустроенным богатырем, ощущающим Стеньку Разина братом своим по духу, и культурой, создавшей о Степане Разине книгу, контраст между самим Алексеем и миром, в котором он надеется найти, наконец, причал.

Потом в фильме прихожая-музей снята с той же точки, но чистой и нетронутой осталась только красавица в золотой раме, контрастирующая с остальным, разбитым и изломанным. Посреди мира, разбитого погромщиками,— а среди них были и товарищи Алексея по пекарне — стоит он сам, беспомощный и бессильный.

А в следующих кадрах — мир непоколебимой прочности, камера скользит, словно рисует мощь столпов и высоту сводов, на мгновение она останавливается на спокойных, все познавших ликах святых, а потом показан в разных ракурсах и планах, «обснят», можно сказать, со всех сторон проповедник Иоанн Кронштадтский (его роль отлично исполняет И. Лапиков). И видя этого человека, подробно вглядываясь в него, как Алексей, прижавшийся к стене в толпе молящихся, понимаешь, почему после изящного и умного салона Алексей пришел к этому священнику искать ответа на вопрос о смысле своего бытия на земле. В Иоанне на амвоне живут сила, страсть, не сан его — душа умеет властвовать над толпой и, значит, может быть, знает путь для нее...

Дальше — снова в противовес беспокойной и злой страстности священника — в кадре молчаливые, величавые скульптуры, торжественный фриз, где замерли в мелодичных движениях беломраморные князья и святители, а высокая и легкая женская фигура с книгой на коленях — не то богиня судьбы, не то святая — подняла руку, то ли благословляя, то ли прядя нить Алексеевой судьбы.

Эти скульптуры так останавливаются, а потом так плывут перед нами и Алексеем, что психологически становится ясно: вот истина, не какая-нибудь, а монументальная, конечная, святая. И в панораме согбенная фигура погруженного в раздумья мудреца, самого отца Иоанна...

Но тут же оказывается, что истовость этого пастыря — всего лишь трусливое неистовство овчарки, охраняющей стадо свое от лишних мыслей, как от злых волков. По какому же закону эта ничтожная душа все-таки наделена властью над душами чужими?

Так подготовлен короткий кадр: Алексей стреляется над обрывом... Ни в чем нет смысла и результата?

Чисто горьковский мир столкновений и контрастов в структуре своей воссоздан в первой половине фильма. Но уже в этой его части стилистическая цельность не выдерживается, разбавляется иллюстративной повествовательностью, порой утомляющей, потому что хроникальная верность подробностям быта совсем не в стиле горьковского мира: он мог быть натуралистичен, но это было только формой, усиливающей драматизм столкновения харак-

теров и идей. Верность быту для Горького была лишь средством выражения его идейных позиций.

И чем дальше, тем фильм становится все более и более повествовательным, причем возникает ощущение, что новые события происходят, а развитие, движение происходящего все замедляется и замедляется.

Может быть, не совсем удачно выбраны рассказы, может быть, проблематика их не развивает всего, что уже было сказано? Показывая путь «проходящего» после его попытки самоубийства, не следовало ли найти рассказы, показывающие не то, что заводило в тупик, а то, что вело на новую дорогу?

Вторую часть фильма композиционно оформляет ситуация, описанная в «Моем спутнике». Двое отправляются в путь. По дороге Алексей пытается силой спасти женщину от побоев, но его чуть не убивают мужики. Он поступает на соляной промысел, люди там одичали, озверели, они страшно издеваются над Алексеем. В рассказе герой, доведенный до отчаяния, не бросается на них с кулаками, как они ждут, он говорит с ними. Он побеждает силою слова — и люди, потерявшие, по собственному их убеждению, «облик человеческий», вдруг начинают по-человечески чувствовать, понимают правду Алексея. А потом просят его уйти и дают денег на дорогу: они уже настолько искалечены духовно, что правда человечности им не по силам... Что же делать? Бросить этих людей, помогать «хорошим», покидать «плохих»?

В рассказе «Мой спутник» именно этот вопрос и ставится. Шакро оказывается наивным и опасным себялюбцем, он безжалостно эксплуатирует Алексея, и тот иной раз думает: не прогнать ли спутника от себя? А потом решает: «...мой спутник... Я могу бросить его здесь, но не могу уйти от него, ибо имя ему — легион...» И «проходящий» не бросает спутника, тратит себя — на него, тратит себя — на надежду воспитать все-таки человека из этого жестокого, замкнутого в себе самом, как животное, существа.

Эта будняя, чернорабочая работа с человеком, с тем, кто рядом,— вот путь и выход, который намечает для себя Горький в этом рассказе.

И если бы авторы фильма были верны главной идее рассказа, выбранного ими как стержень, скрепляющий всю вторую половину картины, то на экране оказалось бы не повторение уже виденного, а ви́дение писателя. Но Алексей продолжает свой путь один. Шакро Птадзе, хорошо сыгранный Г. Кавтарадзе, оказывается в результате фигурой комической, но только ведь и он случайный спутник, покинувший Алексея с испугу, когда тот бросает вызов буре. В рассказе Алексей перед грозой, разумеется, не смиряется, а над Шакро хохочет. В фильме получается эффектная пустота: малодушный «спутник» не выдерживает душевного величия Алексея, хотя авторская суть рассказа в том, что сильная душа не просто выдерживает — преодолевает чужое малодушие. Для Горького такой поворот темы не случаен: ведь и Данко жертвует собой ради людей, еще недостойных этой жертвы.

В таком же облегченном варианте существует в фильме и рассказ «На соли». В этом рассказе Горький не приводит всей речи, растрогавшей рабочих промысла. Он только описывает ее. Авторы фильма выбрали лишь слова отдельных реплик, не стали искать приема, передающего отчаянную и трогательную речь Алексея, и получилось, что людей на промысле растрогал самый вид чужого страдания, хотя у Горького они были побеждены силой духа и слова, им рожденного.

Более убедительны, более соответствуют горьковской прозе эпизоды по рассказу «Женщина», хотя колючий бурьян и заменен в фильме красивым морем пшеницы. В этих эпизодах достоверен и психологически точен дуэт Тани-рязанки (Л. Чурсина) и Алексея (А. Локтев).

Я думаю, что Алексей — А. Локтев, в чьем образе есть черты того молодого Горького, которого мы узнаем в «проходящем» из ранних рассказов, к концу фильма не оказался бы таким бесцветным в целом, если бы авторы сохранили и подчеркнули в нем ту тему «преодоления», силы духа, о которой шла речь выше. Если бы к финалу картины не одержала верх унылая повествовательность, создающая ощущение затянутости, утомляющей разностильности произведения.

Впрочем, найти единый стиль фильма — условие необходимое, но еще недостаточное для верной экранизации горьковской прозы. Нельзя не заметить, что лирическое начало в фильме «Скуки ради» — это все-таки не совсем горьковское начало: слишком по-чеховски звучит сквозная нота фильма — тоска, зовущая вдаль, вдаль, словно «в Москву! в Москву!», слишком несчастны все вместе взятые — и палачи, и жертвы... Горький определенней и жестче. Фильм «По Руси» в этом смысле бескомпромиссен, но, повторяю, в картине далеко не везде удалось передать суть горьковской прозы.

Преображение слова в кино — это гораздо больше, чем черно-белое или даже цветное отражение происходящего в книге на экране. Это не тень из сказки Андерсена, что приобрела все признаки человека, кроме одного: способности жить отдельно.

Фильм «по мотивам» должен быть самостоятельным произведением искусства, где поняты суть писателя, строй его мироощущения.

„...И лично отечеству нужен"

М. Черненко

«Хроника пикирующего бомбардировщика». Сценарий В. Кунина при участии Н. Бирмана. Постановка Н. Бирмана. Оператор А. Чиров. Художник А. Федотов. Композитор А. Колкер. Звукооператор Б. Хуторянский. Редактор Л. Иванова. «Ленфильм», 1967.

Этот фильм принципиально скромен. Хотя речь в нем идет о войне, нет на экране ни грохота орудий, ни грандиозных сражений, ни пиротехники, ни массовок. Строгое название — «Хроника пикирующего бомбардировщика» — как нельзя лучше соответствует содержанию: нескольким страницам из дневника одной эскадрильи, своеобразному репортажу о быте прифронтового аэродрома, да еще в нелетную погоду, когда уже сделано все, что можно, и делать больше нечего, когда нет-нет да кто-нибудь начудит от вынужденного безделья и угодит на гауптвахту, которую придется срочно оборудовать специально для этого случая.

Мы видели немало военных картин, где будни и монотонность войны были воспроизведены с такой унылой дотошностью, словно глазами впритык к брустверу, где каждая травинка — дерево, а каждый выстрел — гром, а сбитый сапог — трагедия. Видели и другие — помпезные, снятые словно с птичьего полета, с немыслимой штабной высоты, откуда не разобрать лиц тех, кто делал эту войну и эту победу своими руками, своим потом и кровью. Однако была иная, плодотворная традиция — традиция «Баллады о солдате», «Живых и мертвых», когда облик войны обретал подлинность, без которой нет веры в масштабность, обретал масштабность, без которой мертва подлинность,— в великом и малом, героическом и будничном, частном и общем. Традиция, осмысливающая и огромную цель всей войны и цель каждого солдата, осмысливающая военный быт



как неотъемлемую и непременную часть боя, поминутно чреватую подвигом.

Это затянувшееся предисловие — не для того, чтобы объявить фильм «Хроника пикирующего бомбардировщика» шедевром нашего кино. Картина и не претендует на это. Она претендует лишь на ту меру понимания войны, которая необходима спустя почти четверть века после победы каждому серьезному произведению искусства, которое воспроизводит — на бумаге ли, на экране, на полотне, в металле — подлинную душу боевого подвига, его людей, его творцов.

Я далек от мысли видеть удачу «Хроники пикирующего бомбардировщика» в том, что авторы ее — люди такой же военной биографии, что и герои. Хотя режиссер Н. Бирман и воевал в конце войны где-то в тех же местах, что и архипцевский экипаж. Хотя точная память Владимира Кунина, в прошлом военного летчика, ныне автора сценария, не забывшего ничего из времен своей военной юности — ни того, как выглядит неуютная фронтовая «губа», ни того, как смотрят в томительные нелетные дни пустенькую «Тетку Чарлея», как возвращаются в расположение части после неудачной авиаразведки, когда враг оказывается хитрее, когда один только шаг отделяет от разгадки (но этот шаг — впереди), ни того, как едят в офицерской столовке, как грустят, как мечтают, острят и подтрунивают,— придает картине четкий и уверенный колорит подлинности, но памятью подробностей нынче не удивишь — куда важнее память сердца, воспоминания о боевых друзьях, то ощущение постоянной готовности к подвигу, которая не нуждалась в декларациях и клятвах, но которая была подлинным воздухом минувшей войны.

«Хроника пикирующего бомбардировщика»



И, едва познакомившись с экипажем одной из «пешек», как называли летчики свой нехитрый по нынешним временам «Петляков-2», с его сосредоточенным командиром Сергеем Архипцевым, с озорным стрелком-радистом Евгением Соболевским, с мечтательным и порывистым штурманом Вениамином Гуревичем — молодыми парнями, словно шагнувшими в тревожный и трагический мир минувшей войны прямо со страниц сегодняшней молодежной повести, — нам уже не оторваться от лиц хозяев фронтового неба. Молодые актеры Геннадий Сайфулин, Олег Даль, Лев Вайнштейн и опытнейший художник Юрий Толубеев (техник Кузьмичев) создают на экране великолепный ансамбль не только и не столько актерский, сколько человеческий. Он — в духе всего образного строя картины, того естественного чувства внутренней общности, когда каждый отвечает за всех, а все за каждого — во имя общей ответственности за свое дело, за судьбу войны, за судьбу России — и той, довоенной, что видится каждому в коротких ослепительных воспоминаниях перед боем, и той, послевоенной, которой им не увидеть, за которую они идут на смерть, чтобы через два десятка лет такие же двадцатилетние могли работать, любить, жить.

Современные манеры героев, их ироничность и непринужденность, нелюбовь к громкому слову, кажущаяся беззаботность и озорство еще не так давно (вспомнить хотя бы Никиту Михалкова — Бородина в «Перекличке») настораживали, казались искусственными. Не верилось, что эти ершистые и внешне глубоко штатские парни действительно способны на самопожертвование, на подвиг, на героическую гибель. Но когда смотришь «Хронику пикирующего бомбардировщика» — то ли потому, что герой уже знаком, то ли потому, что уж очень естественны и достоверны обстоятельства, в которых приходится решать и действовать архипцевскому экипажу, а главное, конечно, благодаря артистической искренности исполнителей, — сомнения исчезают. Внутренняя свобода героев, чувство собственного достоинства, высокий артистизм (это слово здесь особенно к месту — отвечая профессиям героев и их духовному складу) в своей деятельности — хотя, быть может, и не той, о которой мечталось в детстве, но жизненно необходимой в дни войны, — все это отнюдь не противоречит точному исполнению воинского долга, как кажется недалекому и медлительному начальнику штаба (П. Щербаков). Более того, способствует. Ибо задача, которую приходится решать этим ребятам, задача локальная и на первый взгляд не столь уж значительная — обнаружить базу немецких истребителей, препятствующих полетам советских бомбардировщиков, и уничтожить ее — требовала не только смелости и самопожертвования, она требовала раскованного творческого воображения, свободы выбора.

Разумеется, эти черты характера можно отнести на счет той военной профессии, которая выпала на долю архипцевских ребят: не случайно их наставник и подчиненный пожилой техник Кузьмичев, не

то старший сержант, не то старшина, позволяет себе распекать нашкодившего лейтенанта, и не по-армейски, а совсем по-домашнему, презрительно и сокрушенно. В известной степени это справедливо. Дело в том, что каждый из этих парней — личность, и конфликт картины разворачивается именно вокруг оценки коллективной личности экипажа — конфликт между начальником штаба и командиром полка (А. Граве), человеком широкого и мудрого взгляда, который верит в своих ребят, несмотря на все их мелкие прегрешения против дисциплины, и доверяет именно им выполнение рискованной и необходимейшей авиаразведки.

В самом деле, достаточно сравнить хотя бы откровенно юмористический эпизод на гауптвахте или предшествовавшую ему сцену в офицерской столовой с неудачным вылетом «пешки» на первую рекогносцировку или с центральным эпизодом воздушного боя — трагическим единоборством архипцевского экипажа с плотным кольцом вражеских машин,— чтобы явственно осознать, почувствовать в фильме тот героико-романтический дух подвигов Чкалова и Гастелло, который жил в этих ребятах и который ждал выхода, ждал только повода, момента, чтобы проявиться полной героической мерой.

И такой момент наступает, подготовленный всем действием фильма, всем развитием характеров, всем ходом мысли героев... Хмурый весенний день, затянутое тучами небо, черные тени «фоккеров», окруживших израненный, беззащитный, исчерпавший боезапас бомбардировщик,— ни одного патрона, ни одного снаряда, молчит орудие, молчит пулемет, разбита рация, гибнет стрелок-радист, успевший прокричать напоследок — открытым текстом, во весь эфир — координаты немецкого аэродрома. Последнее усилие командира рвануть штурвал на себя, чтобы бросить изрешеченную машину вниз, туда, где на зелени луга чернеют кресты гитлеровских истребителей, и четыре ослабевшие руки единым напряжением воли и мышц вытягивают штурвал, и в серое облачное небо взметается черный столб дыма, багровое, шипящее пламя горящих вражеских машин.

А потом будет вёдро, будет чистое небо, тишина аэродрома, и техник Кузьмичев будет одиноко ждать на поле, ждать и надеяться, а когда уже не станет надежды, когда будет ясно, что архипцевская «пешка» не вернется, уйдет, склонив тяжелую голову, а небо будет спокойным, и вражеские самолеты больше не прилетят.

И закончится эта скромная и внимательная картина так же, как и началась,— без грохота, без огня, на спокойной и щемящей ноте грусти и уважения.

Да, каждый был ранен, контужен,
А каждый четвертый — убит,
И лично Отечеству нужен,
И лично не будет забыт.

Эти строки Бориса Слуцкого могли бы быть эпиграфом к фильму.

Песни, пропетые сердцем

В. Беляков

«Семь песен об Армении». Авторы сценария Г. Эмин, Г. Мелик-Авакян. Режиссер Г. Мелик-Авакян. Главный оператор А. Явурян. Композитор Д. Тер-Татевосян. Ереванская студия хроникально-документальных фильмов, 1967.

«Семь песен об Армении»* — семь глав большой взволнованной кинопоэмы. У каждой песни своя тема, в каждой свои печаль и радость. Пропеты они на одном дыхании. И дыхание это — бесконечная трепетная любовь к родине.

В книге известного армянского поэта Геворга Эмина, положенной в основу сценария фильма, есть такие строки: «Родина — это народ и его история, это земля, вода, камни, заводы, наши книги и наши песни. Но родина, прежде всего,— то время, при котором больше чем когда-либо цветет родная земля. Та новая эра, от дыхания которой все, что веками существовало, начинает жить». Эта удивительно емкая мысль и стала главным идейным устремлением фильма «Семь песен об Армении».

И о чем бы ни рассказывалось в каждой песне — «о веке» или «о земле», «о камне» или «о воде», «об огне», «о письменах» или «о песнях»,— мы чувствуем, что они прежде всего о народе Армении, о его многострадальной судьбе и высокой духовной зрелости, о его трудолюбии и его терпении, о его таланте и сердечной щедрости. Этим и подкупает зрителя экран. Авторская влюбленность в жизнь и в свой народ стала эмоциональным камертоном для всего увиденного.

Картина снималась к 50-летию Октябрьской революции. Такого рода фильмы делались и ранее — к другим выдающимся датам в жизни нашей страны, отдельных республик и, чего греха таить, иногда превращались в праздничные отчеты. Стремление авторов рассказать обязательно обо всем, как правило, порождало скороговорку, калейдоскопичность, обзорность. В фильмах бесконечно что-то называлось, перечислялись фамилии, события, даты и цифры. А жизнь через некоторое время предлагала не менее яркие события и факты, не менее знаменитые имена, и фильмы-отчеты на глазах устаревали.

Фильму «Семь песен об Армении» это не грозит. Да, здесь тоже емкий информационный ряд, здесь тоже называется много имен и событий, обозреваются разнохарактерные жизненные явления. Но в нем есть и еще нечто очень существенное. Существенное для искусства.

Новеллистическое построение этого фильма не толкает его к обзорности. Семь песен не что иное, как поэтический прием, если хотите, фундамент и для эпического размаха всей картины, и для одновременного углубления в тему. У авторов появляется возможность как в каждой песне в отдельности, так и в целом фильме говорить и о далеком, где-то даже легендарном прошлом Армении, о боли, рубцами залегшей на сердцах поколений, и о днях нынешних, о работах будничных, заботах насущных. И, главное, говорить о больших свершениях в социалистической Армении.

Лирико-эпический строй картины делает ее не только полнокровнее, но и жизнеспособнее. Открыто репортажные съемки, живое дыхание сегодняшней среды, получив поэтическое осмысление и своеобразную «проекцию в прошлое», становятся как бы точкой пересечения прошлого и будущего Армении.

*На зональном кинофестивале республик Закавказья и Украины в Ереване фильм удостоен диплома I степени и приза «Прометей». На III Всесоюзном кинофестивале ему присуждена вторая премия по разделу документальных картин.

«Семь песен об Армении»





Страна «орущих камней», страна высокой мысли, страна неистребимого человеческого мужества, страна контрастов. Ереван — ровесник Рима и Вавилона, но только за считанные десятилетия жизни при Советской власти он стал центром подлинной культуры и технического прогресса республики. На месте маломощных кустарных производств — высокоразвитая промышленность: известные всему миру марки изделий — электронно-вычислительная техника, радиоэлектронная аппаратура, химическая индустрия, электростанции...

Экран убедителен, ибо факты, слагающие его, не просто называются, а выявляются зрительно. Режиссер Григорий Мелик-Авакян и оператор Альберт Явурян идут не от иллюстрации той или иной сценарной мысли, а творчески «расщепляют» строки поэта, создают на экране органичный кинематографический образ. Больше того, им удается найти выразительные средства для выявления «фактуры» различных поэтических символов. Образы-песни — «век», «огонь», «письмена» — переплетаются, взаимообогащают друг друга и составляют в фильме единый образный сплав, единую звуко-зрительную пластику.

Еще о скрытых контрастах. Мы узнаем о 25 тысячах уникальных древних рукописей и миниатюр, находящихся в знаменитом Матенадаране. В них — века. Но тут же другая цифра — 26 миллионов книг в библиотеках сегодняшней Армении, где каждый третий — учащийся. Это — сегодня. Камни, камни... Трудная земля... «Водяной камень» и просочившаяся сквозь него слеза чистой влаги — это прошлое. И новое волокно, мягкое, шелковистое — из того же камня — это сегодня.

Камень в фильме живет. Он поет, шепчет, глухо стонет и ликует. На склонах гор он словно тяжелые капли пота на лбу исполинского крестьянина. Но вот он расцветает всеми цветами туфовой радуги на новом проспекте Еревана, обретает душу в памятниках В. И. Ленину и С. Шаумяну.

Армения на экране многолика. И происходит это еще и потому, что много в фильме свежих и многозначных поэтических и кинематографических образов.

А люди! И снова внутренне объединяются история и сегодняшний день. Свободолюбивый богатырь Давид Сасунци, поэт и музыкант Саят-Нова, композитор Комитас, революционный поэт Налбан-

дян и наши замечательные современники Мартирос Сарьян, Гоар Гаспарян, Мариэтта Шагинян, академик Виктор Амбарцумян и многие-многие другие, в чьих руках судьба и будущее Армении.

Предметный, реальный, осязаемый мир, преломленный через поэтическое одухотворение создателей фильма, превратился по-вертовски из «суммы фактов в их произведение».

Документальный фильм вообще, а большой тем более, требует встречного зрительского усилия, сосредоточенности, повышенного внимания. Такова уж природа восприятия документального образа. Фильм «Семь песен об Армении» течет свободно, легко. Мы ощущаем его динамику, его разбег, пульс и напряженность мысли... Авторам удается вовлечь нас в русло своего художественного вйдения родины. И мы за это им благодарны.

Но важно и другое. Создатели фильма постоянно заботятся о том, чтобы зрители не просто поражались сказанному или увиденному, но соразмышляли с авторами, проникались их верой, их думами. Это живые, реальные собеседники, интересно мыслящие. С ними можно соглашаться и спорить. Все это создает в фильме какую-то особую атмосферу доверительности.

«Семь песен об Армении» — кинопоэма о новой, возрожденной земле, как сказал поэт, земле «возлюбленной, трижды проклятой и семижды сокровенной родной земле». В песнях воспеты «век» и «камни», «вода» и «огонь»... Но в каждой из них на первом плане человек. В них говорится о главном — о взаимосвязи истории и людей, ее творящих, о чувстве братства и взаимопомощи, которое царит в нашем социалистическом обществе.

В „момент истины"

Л. Гуревич

«Ш а х м а т и с т ы». Авторы сценария М. Бейлин, В. Виноградов. Режиссер В. Виноградов. Оператор Э. Уэцкий. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор В. Кутузов. Редактор В. Злотов. «Центрнаучфильм», 1967.
«Н а - т а - л и». Автор-режиссер В. Савельев. Оператор Ф. Гилевич. Звукооператор И. Погон. Редактор В. Лутаенко. Киевская студия научно-популярных фильмов, 1968.

Оба фильма, о которых я пишу, посвящены спорту. И оба сделаны на студиях научно-популярных фильмов: один в Москве, другой в Киеве. Пожалуй, на этом исчерпывается их формальное родство. Но существует и истинное их родство — об этом ниже.

Поначалу же я хотел бы еще раз вспомнить о «прописке» фильмов. На страницах журнала уже поднимался этот вопрос. Судите сами: в обеих картинах, как легко убедиться, нет ни грана науки. Ни в предмете фильмов, ни в их методике. Нет соответственно и никакой популяризации. Стали ли фильмы от этого хуже? Разумеется, ничуть. О чем же тогда речь?

А вот о чем. Всякий раз появление на научно-популярных студиях картин такого свойства вызывает споры. Фильмы становятся мишенью для попреков. Пуристы торопятся отлучить их от «чистого жанра» или же, наоборот, втягивают эти ленты в наукообразную орбиту, днем с огнем отыскивая в них крохи попадания в ногу. Только бы не разрушать заботливо воздвигаемые стены жанра!

Между тем родство наших фильмов, конечно, не в их «научности-ненаучности», да и не в спортивности. Гимнастике и шахматам трудно побрататься. Но возможно. Это происходит, как только острота коллизий, свойственная спорту, становится средством открытия человеческих характеров. Можно делать это на материале труда; можно — в диалогах; можно — в столкновении с обстоятельствами, с природой. А можно и в

«Шахматисты»



Матч гроссмейстеров: Б. Спасский — Т. Петросян



Гроссмейстер Е. Геллер

Гроссмейстер В. Смыслов



Гроссмейстер Д. Бронштейн



спорте. Предмет исследования один: человек. Его характер. Его особенности. Его духовный мир. Этим и заняты авторы «На-та-ли» и «Шахматистов». Во всяком случае, свои победы они одерживают, как говорят математики, «пока и поскольку» преследуют эту цель.

Вот пример: в самом начале фильма «Шахматисты» авторы заставляют нас внимательно вглядываться в поединок Петросяна и Спасского. Они долго (безбоязненно!) наблюдают, как пьет воду, не отрываясь от доски, Петросян. Как насупился Спасский. Как гулко стучат в тишине часы. Как загорается в глазах огонек найденного решения и как он гаснет.

...Спасский, сделав ход, пересекает сцену. Походка угловатая, упругая. Каждый раз в конце пути он словно натыкается выставленным плечом на ограду клетки, поворачивает и вновь, так же, накренившись вперед, меряет сцену шагами. Характер...

А как ходит Петросян? Плавно и вальяжно, с некоей восточной грацией, с уверенной ленцой и ироническим самооглядыванием. Опять характер!

Вот он сделал ход. Резко, по прямой, рванулся к столу плечом вперед Спасский. Заметались с шестами юноши возле демонстрационных досок. Размеренность раздумий взорвалась. Столкновение, борьба! Да еще какая: я не преувеличу, употребив старинное «кипение страстей».

Такое может смотреть и не шахматист. Это увлекательно. Тут есть предмет искусства: характеры и их конфликт. Тут есть правда, достоверность наблюденного.

И как же досадуешь, когда волею авторов тебя вдруг вырывают из этой атмосферы и перекидывают в пресс-центр турнира, чтобы обогатить примерно такой мыслью: «Пресс-бюро как ворота в мир». Что мне, любому зрителю в зале, Гекубе, наконец, в этой информации? Не ведаем разве мы и без авторов этой милой подробности? Мне же необходимо досмотреть поединок двух мастеров.

«Шахматисты» М. Бейлина и В. Виноградова все время балансируют на канате. Балансируют — неточное слово. Они то падают с него на опилки бессодержательной, поверхностной информации, то и впрямь искусно движутся к вышке в конце арены. Наблюдения за гроссмейстерами по-человечески интересны, их действия зафиксированы в момент духовных кульминаций. Лукавая повадка Геллера, готовящего ловушку партнеру, подозрение Штейна, отчаяние Полугаевского, щедрая улыбка Таля, сосредоточенное глубокомыслие Бронштейна... Нет на свете актера, способного сыграть так, нет режиссера, сумевшего бы поставить такое. А кинокамера всматривается, накапливает и наконец обрушивает на нас это изобилие и яркость человеческих эмоций. Но та же камера приводит нас в типографию, где ротация печатает шахматные партии и журналы, а диктор «резюмирует» одновременно чиновно и проникновенно: «Шахматы в СССР... Шахматы в стране сильнейших в мире мастеров шахмат» (?!).

Отчего так? Мне кажется, психологический механизм поражений, которые испытывают авторы,— в отсутствии дара отбора. Они словно не верят, что фильм, не оснащенный так называемыми «выходами» на общественный фон, прозвучит в полный голос. Вот уж досадное заблуждение. Сделай В. Виноградов и его коллеги ленту об одной (хотя бы об одной!) партии Петросяна и Спасского с той степенью попадания, как это начато в фильме, — цены бы этому не было. Сейчас в фильме две части. Но в этих двух ощущается авторская боязнь бедности материала. Они нашпигованы обилием перечислений. Авторы как будто не ощутили прелести своего материала и всячески страхуются от возможной скуки: тут и перенасыщенность персонажами, и перенасыщенность музыкой. Не знаю, выдержал бы материал две части экранного времени, но одночастевка вышла бы незаурядная. Как «На-та-ли» — фильм, который представляется мне решительной и принципиальной удачей.

Еще бы — скажут мне — гимнастика! Она ведь и сама по себе «глядиво», да еще какое! И героиня — молодая, стройная, очаровательная, и антураж весь. Это ли чета хмурым лысым чудакам за шахматной доской?

Не спорю. Каждому свое. Есть несомненное зрелищное преимущество у фильма «На-та-ли»: красота упражнений, наполненность движением каждого кадра, смена ритмов заданы уже самим выбором темы. Но оставим соображения зрелищности, сравним фильмы по главному счету, по их душевному родству. Перед нами вновь наблюдение за человеком





в моменты его душевных кульминаций, в «моменты истины». Вновь попытка раскрыть духовное содержание личности — на этот раз юной чемпионки мира Наталии Кучинской.

Как в «Шахматистах» герои повествования взяты авторами только «за работой», во время игры, так и жизнь Наталии Кучинской проходит перед нами увиденная в основном лишь на тренировках и соревнованиях. Мы не видим Наташу ни в кругу друзей, ни в минуты досуга, ни в быту — объекты внимания выбраны узко. Но узнаем о человеке мы много больше. Почему? Да именно потому, что отрезок времени для фильма тоже сжат. Значит, надо брать только самое удачное, точное, меткое. Значит, надо наблюдать вдвое тщательнее и дольше, производить ту самую «добычу радия».

...Наташа морщится. Ей мучительно больно, новое упражнение физически тяжко для нее. Тренер настаивает: «Терпи!» Тень капризного раздражения, вздорного желания бросить все пробегает по ее лицу, но тут же сменяется гневом на себя. Гимнастка терпит, повторяет движения вновь: наблюдение — бесценное по богатству чувств, по раскрытию характера.

...Наташа неловко и неуверенно выполняет движение. «Эх, макаронина...» — незлобно подтрунивает тренер. «Макаронина», — хмыкает Наташа, пряча улыбку. Вновь неповторимая краска: ироничности к себе, чувства юмора.

Ощущение живого человека, постижение характера накапливается из беглых штрихов. Но оно наполняется — капля к капле — и становится цельным, и уже, кажется, можешь сам домыслить многое про чемпионку, уже относишься к ней, как к доброму знакомому, близкому человеку. В. Савельев и тонкий оператор Ф. Гилевич достигают этого еще одним умелым средством. Они находят точные места для врезки неожиданных крупных планов Наташи, и планы эти всегда насыщены — на лице героини читаешь волнение или раздумье. Укрупнения возникают периодически, словно подводя итог кусочку человеческого бытия и приближая образ новой гранью.

Авторы фильма о шахматистах стремились к тому же. И держали в руках те же ключи от успеха. Помешали торопливость, жадное перечисление количества наблюдений вместо собирания золотых крупиц качества. Ограничение в искусстве диалектически становится в итоге из

помехи благом. Оно мобилизует творческие силы, оно оправляет каждую находку в ценную оправу, не дает потеряться среди себе подобных.

Когда в «Шахматистах» Давид Бронштейн просчитывает варианты, бормоча про себя пути перемещения пешек, фигуры на доске, повинуясь его мыслям, начинают двигаться. Прием удивляет, радует: он точно придуман. Но подлинная удача авторов отнюдь не в их изобретательности. Искра высекается, когда Бронштейн, наворотив кучу вариантов (фигуры мечутся во всех направлениях) и приведя к полному перевороту на доске, досадливо вздыхает: «Скучно, конечно!..» Зритель смеется: он чувствует характер, он угадывает постижение человека — «момент истины». Тут бы и остановиться прекрасному мгновению. Однако авторы на протяжении 20 минут еще дважды повторят этот прием уже без всякого человеческого наполнения. А сухая иллюстрация шахматного мышления, естественно, не сможет увлечь зрителя: он ведь в огромном большинстве, увы, дилетант в шахматах.

Это очень важно — дать зрителю самому догадаться о многом, поверить в его сообразительность и понимание предложенного языка. В мгновенных крупных планах Наташи Кучинской зритель прочтет без комментариев настороженность и затаенность, ожидание счастья или душевную неуверенность. Он прочтет крах Полугаевского в неловком движении шеи — вдруг стал тугим воротник — и «роковое» сомнение Штейна в его скептически поджатых губах. Но уже подсказывает услужливый диктор: «Штейну что-то не по душе». Но уже бросает режиссер на помощь тревожные удары барабана: есть разные виды подсказки зрителю. Это из-за нее в «На-та-ли» возник, пожалуй, единственный на всю картину неудачный кадр: улыбающееся лицо Наташи с тающими на нем снежинками. Очень уж хотелось авторам прокомментировать счастье героини; а вышло жеманно, кокетливо, как в игровом кино в дурном смысле этого слова.

Сработало страховочное стремление раскрасить, драматизировать материал — вдруг сам не потянет? В «Шахматистах» груз этой задачи более всего лег на плечи талантливого композитора Ш. Каллоша. Его партитура на редкость изобретательна. Дробь барабанов, отдаленные стуки и звоны, раскатистые и приглушенные вздохи литавр — эти неведомые звуковые «пятна» в каких-то местах органически ложатся поверх «грунта» изображения (лучше всего опять-таки в сцене борьбы Петросяна и Спасского — в маршеобразной попевке, предшествующей шахматному ходу). Но напрасной оказывается попытка спасти звуковыми бликами иллюстративную драматургию второй части фильма.

«На-та-ли» — десятиминутный этюд — производит впечатление редкой стройности. Чувство формы, ритма, монтажа — превосходно. Но, вероятно, главное все же в том, как сложилась драматургическая структура ленты. На помощь пришел верно найденный прием — закадровое интервью автора с героиней. Глуховатый голос автора впрямую, «на ты» обращается к Наташе с самыми насущными вопросами. Так же прямо, чуть-чуть теряясь, подыскивая слова, отвечает голос героини.

Каждый раз внутри этих эпизодов мы увидим микроэпизод, с блеском снятый ручной камерой. В нем ритм движения тренирующейся гимнастки нагнетается и подхватывается камерой, и уже сам

зал, стены, снаряды дрожат в этом ритме на верхнем пределе напряжения, чтобы остановиться в высший момент удачи.

Так на глазах у нас десятиминутный этюд ритмизуется, обретает контуры строф, внутреннюю музыку стихотворения и строго движется к превосходному финалу.

Фильм начинается с прыжка Кучинской — этим он и закончится: вот она отмеряет шаги разбега. Фильм начинался с вопроса — этим он и закончится. «Что главное для тебя в человеке?» «Доброта, что ли...», — несмело говорит героиня. За несмелостью ответа угадывается стеснительная боязнь высоких слов и вместе с ней — убежденная вера в сказанное. Она уверена, что и сегодня делает добро: ведь ее труд приносит людям удовольствие, радость. А потому разбег, и вновь разбег, и еще, и еще, и еще!.. Остановки не будет — будет только титр «конец».

В фильме счастливо сложилось многое. Точная драматургическая организация материала, верно выбранный метод, обаяние героини, привлекательность фактуры, мастерство оператора. Родился портрет личности, вобравшей в себя многое от коллективного опыта сверстников. Этюд о спорте превратился в фильм о юности, о ее неуемности, ее вере в лучшее. А может быть, я напрасно как-то формулирую итог фильма. Его богатство — в многозначности итогов, в том, что каждый находит что-то. Один вполне серьезный и зрелый кинематографист говорил мне, что временами с трудом сдерживал волнение, глядя на экран. Что ж — перед нами минуты страсти, напряжения и свершения: это не может не волновать.

Отрадно появление обоих фильмов на экране. Мера их успеха для меня несомненно разная, но одинакова мера уважения к их общей тенденции.

Зрители любят спорт, снимать спорт — дело выигрышное. Это приводит к потоку фильмов, по-своему удачных, но редко выходящих за спортивные рамки. Оба фильма сумели, не унизив значения спорта, взглянуть на вещи шире — с общечеловеческой точки зрения.

Общеизвестно, что метод длительного кинонаблюдения не легко пробивает себе дорогу в кинематографе. Оба фильма должны помочь этому движению, потому что в них, на мой взгляд, успехи метода неоспоримы.

Наконец, общеизвестно и то, что неигровое кино за последние годы совершило удивительный прорыв в душевный мир человека, в постижение его характера и мышления. Оба фильма продолжают этот прорыв и успешно находят свои приемы и свой материал в этом многогранном процессе.

Драма идей

Валерий Осипов

«Мы и Солнце». Сценарий Б. Агапова. Режиссер Б. Ляховский. Операторы О. Федотов, И. Бессарабов, Ю. Монгловский, А. Колошин, Ю. Разумов, Г. Хольный. Редактор Г. Кемарская. «Центрнаучфильм», 1967.

Время действия этого фильма исчисляется веками и даже тысячелетиями. Место действия — Вселенная, Космос, магнитное поле Земли, околосолнечное пространство...

Вот неожиданно возникают на экране зловещие, багровые языки какой-то огромной, непонятной и незнакомой нам живой массы. Языки эти, подобно щупальцам гигантского спрута, двигаются, переплетаются, тянутся куда-то, образуя своими загадочными движениями какую-то фантасмагорическую глобальную пластику, отрываются друг от друга, улетают, исчезают.

Диктор торопится пояснить, что перед нами картины образования солнечных протуберанцев.

Мультипликация? — невольно ловите вы себя на этом закономерном вопросе. Потому что невозможно представить себе, что такие процессы, как образование протуберанцев, могут быть сняты в их живой динамике.

Оказывается, нет, не мультипликация. Оказывается, снято «с натуры». Оказывается, в течение долгого времени сверхспециальной, сверхсовременной аппаратурой снималось это впечатляющее явление природы, чтобы потом обогатить содержание фильма «Мы и Солнце».

Его название очень точно передает содержание: мы — то есть люди, человечество, жизнь на планете Земля, и Солнце — ближайшая к Земле звезда, раскаленное светило, центр нашей планетарной системы, источник жизни на Земле во всех ее разнообразнейших проявлениях. Наши отношения с Солнцем. Наша зависимость от него. Наша защищенность добром его лучей. И наша беззащитность от их злого, недоступного обычному восприятию «подтекста», о существовании которого большинство людей на нашей планете даже и не догадывается.

Что и говорить — немалый объем зрительного материала должен вставать за таким содержанием. И многое стало достоянием фильма. Съемки на всех континентах. Съемки в Космосе. Проникнутые тонким лиризмом картины влияния солнечного тепла и света на жизнь живой природы. Интервью с виднейшими учеными многих стран, которые создают неподдельное ощущение некоей интернациональной общности, объединяющей ученых мира в исследовании тайн природы.

Весьма занимательны и эпизоды, рассказывающие о том, что наибольшее число аварий и несчастных случаев на транспорте происходит в дни... повышенной активности Солнца. А инфаркты? Оказывается, количество их резко возрастает, особенно у пожилых людей, именно в эти же дни.

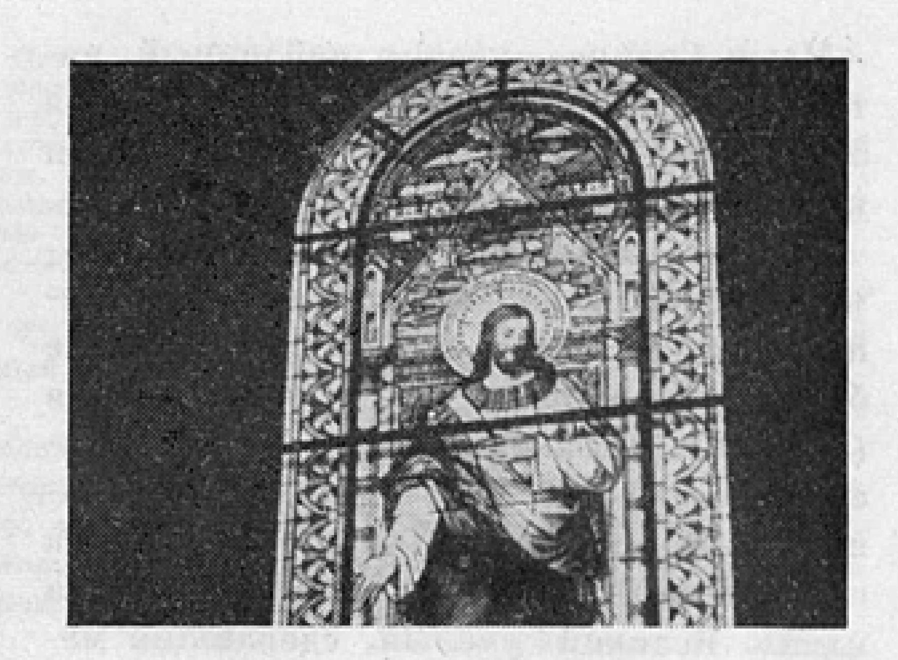
Но, естественно, не только это (инфаркты, интервью, редкие кадры) дает нам основание для столь подробного разговора о фильме. Все это достижения, если можно так выразиться, второго эшелона. Они из арсенала информационных, иллюстративных ценностей.

Кино — искусство прежде всего зрелищное. Конфликт, драма — вот основа действенного зрелища, главный закон его возникновения и развития. Это азбучная истина. Тем не менее о ней приходится вспоминать. И не так уж редко.

Сценарий фильма «Мы и Солнце» написал Борис Агапов. Это имя не нуж-

«Мы и Солнце»





дается в рекомендациях. В течение многих лет творчество этого писателя сосредоточено на крупнейших научных и философских проблемах нашего времени. И поэтому естественно было предположить, что в сценарии фильма о «взаимоотношениях» человечества и Солнца найдет отражение та драматичность (и даже трагичность), которая неотступно сопровождала человеческий разум в его восхождении из долин языческих представлений о Солнце к вершинам современной науки.

И эта драматичность в фильме есть. Новеллы о Копернике, Галилее и Ньютоне ярко рассказывают о тяжком пути человеческого познания через подземелья инквизиции, сквозь заросли средневековой схоластики. Они смотрятся напряженно, потому что мы знаем — речь идет о людях, чьи гениальные прозрения приводили к конфликтам с косной, враждебной средой, вели на костры, наполняли личную жизнь тяготами, лишениями, неразрешимыми противоречиями. В основе каждой из этих новелл — драма познания. Особенно впечатляет новелла о Галилее — здесь изобразительное решение воплощает сценарную драматичность, зрительный и литературный ряд синхронны эстетически, дополняя и обогащая друг друга.

Но вот мы смотрим фильм дальше. На экране телескопы, пробирки, таблицы, молекулы, атомы... Голос диктора, набатно звучавший во время отречения Галилея, слышен все слабее и слабее. И не потому, что диктор стал тише читать текст, а потому, что слово начало «отлипать» от изображения. Потому, что на экране вместо драмы появилась иллюстрация. Эпизоды (Фазотрон. Еще фазотрон. Самый большой фазотрон. Телескоп. Еще телескоп. Царь-телескоп вроде царь-колокола или царь-пушки...) следуют друг за другом, никак не углубляя и не развивая мысль автора.

В тот момент когда сценарий уже накопил драматический «запас прочности» для своего развития, когда зрительный ряд начал строиться не по принципу песни степного всадника (телескоп, еще телескоп), а каждая предыдущая новелла требует после себя последующей, в фильме появляется описательность. Новые сведения арифметически прибавляются к уже сообщенным зрителю.

Движение по взаимно связанным новеллам, новеллистический характер сюжета — этот принцип строения фильма

«Мы и Солнце», удачно найденный, авторы фильма почему-то бросили на полдороге, перейдя от драматичности к иллюстративности.

В самом жизненном материале фильма — истории науки — существует личность, судьба которой не менее, если не более драматична, чем судьба Галилея (в данном случае речь идет не о житейской, а скорее о философской драматичности). С именем Альберта Эйнштейна связано возникновение понятия «драма идей». Великий ученый, сделавший механику Ньютона частным случаем новой модели мироздания, не принял новейшего учения о физической картине мира, возникшего еще при его жизни и связанного (если говорить очень общо), в частности, с идеями, высказанными Нильсом Бором. Механика Ньютона просуществовала без малого два с половиной века. Механика Эйнштейна не пережила своего творца. Естественно, Эйнштейн не мог примириться с мыслью о том, что созданная им физическая модель мира была взята под сомнение еще при его жизни.

Драма идей... Разве новелла об Эйнштейне не могла бы стать достойной частью фильма? (Мы понимаем, что такая новелла лежит несколько в стороне от утилитарной принадлежности картины к «солнечной» тематике, но здесь, несомненно, выиграли бы композиционная стройность и драматичность фильма, главная, а не утилитарная тема которого посвящена не только самому Солнцу, но и большой науке о Солнце.)

Драма идей...

Пожалуй, именно так можно было бы (разумеется, с известной долей терминологической условности) определить характер фильма «Мы и Солнце».

Ведь это же действительно было драмой — драмой сознания, мировоззрения, убеждений и т. п., когда современникам, например, Птоломея, благополучно жившим языческими представлениями о Солнце как о божестве, вдруг предлагали изменить свои взгляды на окружающую природу и считать отныне Солнце не божеством, а небесным телом. А современники Коперника? Разве открытие гениального каноника о том, что не Солнце вращается вокруг Земли, а Земля вращается вокруг Солнца, не произвело драматического потрясения в умах того времени?

А Эйнштейн? Человек, которому дважды на протяжении одной жизни нужно было менять представления о физическом мире?

Развитие науки в наши дни дает для научного кинематографа благодатнейший материал. Драматичность этого материала, яркость обстоятельств, при которых рождаются новые идеи, — все это богатейший источник и объект для кинематографических наблюдений и обобщений. Границы жанров сдвигаются. Невыразительный, серый, пресный «научпоп» постепенно становится вчерашним днем нашей кинематографии о науке.

Ведь драмы идей для современного зрителя с каждым новым шагом науки становятся не менее интересными, чем все остальные виды драматического искусства.

Фильм «Мы и Солнце» делает серьезную попытку утвердить кинематографию о науке на большом экране. Такая попытка, естественно, не может быть застрахована от погрешностей. Но в данном случае, как это всегда и бывает при желании сказать что-то свое, недостатки являются продолжением достоинств. И именно поэтому новая работа Б. Агапова и Б. Ляховского со всеми ее находками и издержками, безусловно, заслуживает поддержки.

О народном подвиге

Страницы нашего героического прошлого... Они снова возникают в фильмах, рассказывающих о боевых революционных днях, чтобы современники глубже постигли и прошлое, и современность. Один из таких фильмов — «Железный поток» (режиссер-постановщик Е. Дзиган) — с интересом был встречен зрителями. Мы публикуем выдержки из писем — впечатлений о просмотренной картине, которую один из зрителей охарактеризовал совершенно точно: «фильм-эпопея».

На меня, участника «Железного потока», в то время молодого рабочего-металлиста, добровольца - красногвардейца, фильм Е. Дзигана произвел сильное впечатление. Как и весь огромный зал кинотеатра «Октябрь», я был зачарован грандиозной эпопеей. Мне, пережившему лагерь смерти в Новороссийске с августа 1918 года, случайно оставшемуся в живых, порой трудно было смотреть на экран, я плакал и вспоминал о погибших товарищах, о герое легендарного похода Епифане Ковтюхе.

Большое спасибо коллективу создателей фильма от оставшихся в живых и от имени тех героев, которые лежат в могилах, овеянные вечной славой.

Москва *И. Ильющенко*

Впечатление огромное. Перед глазами — пережитое. Именно так оно и было, и мы, таманцы, благодарны за талантливо сделанный фильм.

А. Нужных,
бывший пулеметчик
Таманской армии
Туапсе

С большим удовольствием посмотрел фильм. Действие настолько захватывает, что чувствуешь себя частицей этого железного потока. Кадр за кадром ощущаешь, как тяжелые невзгоды, трудности героического похода цементируют огромную разрозненную массу в единую семью с одной волей и одним желанием.

Б. Хачатурянц,
слесарь ремонтно-строительного управления
Краснодар

Это фильм о народе, для народа, и главный его герой — народ.

Некоторые места являются подлинными авторскими находками. Например, выход армии к морю. Неповторимая красота природы и рядом — смерть.

Е. Маслова,
преподаватель культпросветучилища
Краснодар

Образ Кожуха создает артист Н. Алексеев. На экране мы видим не строго, по-военному одетого командира с портупеей и шашкой, а простого человека в разорванной гимнастерке и соломенной шляпе. Такой внешний облик он сохраняет до последнего кадра картины. Сколько в Кожухе мужества, железной воли, военной смекалки и мудрости, позволивших ему провести свою разношерстную армию через все испытания!

Авторы картины не делают Кожуха героем-одиночкой. Он чутко прислушивается к коммунистам, советуется со своими ближайшими помощниками, командирами отрядов, впоследствии полков. Вспомните эпизод совещания при свете закопченной керосиновой лампы, когда решается главный вопрос: как быть дальше, что делать? И принимается единственно верное решение: идти вперед, только вперед, несмотря на тяжелейшие условия; любой ценой оторваться от наседающего противника и выйти к своим.

И как эпически, с каким художественным мастерством решено в фильме это движение многотысячной армады, с пушками и пулеметами, с повозками и домашним скарбом, с маленькими детьми! Нескончаемый поток людей... Почти вся картина построена на впечатляющих массовых сценах. Именно из этих сцен и возникает представление о походе огромной массы измученных, голодных людей, как о народном подвиге.

...В фильме немало кадров и эпизодов, которые надолго останутся в памяти. К ним принадлежит и сцена, где бойцы Таманской армии с упорством и самоотверженностью взбираются по крутым скалам наверх, хотя там стоят белогвардейские орудия...

...Думается, что этим своим фильмом режиссер Е. Дзиган приблизился к тем высотам, которых он достиг в замечательном произведении «Мы из Кронштадта».

И. Прочко,
генерал-лейтенант
запаса

Главное достоинство киноэпопеи «Железный поток» заключается в том, что создателям ее удалось показать, как великая вера рождала могучие силы. С волнением и сочувствием следят зрители за движением Таманской армии под командованием Кожуха. Это не просто переход войск, где все рассчитано и учтено. Людям приходилось преодолевать неимоверные трудности, голодать, недосыпать да при этом еще вести бои с деникинцами.

Умение оставаться спокойным, не теряться в самые опасные минуты, воздействуя своим примером на подчинен-

ных, прекрасно передает в фильме Н. Алексеев, играющий Кожуха.

Артист ничем не подчеркивает исключительность своего героя. Он добр, смел, но обычен.

Образ Кожуха интересен в картине тем, что в нем этап за этапом раскрывается становление командира ленинской выучки.

А. Перестенко,
подполковник

Наш парашютно-десантный батальон, только что совершивший выброску, быстро продвигается по тылам «противника». Предстоит в тридцатиградусный мороз пройти не один десяток километров вне дорог, по глубокому снегу.

...Четкий армейский строй, твердый воинский порядок делают свое дело. Никто не отстает. Темп марша не снижается.

И мне на память приходят кадры из кинофильма «Железный поток». Вероятно, потому, что все еще нахожусь под впечатлением картины. И сейчас я с особой отчетливостью понимаю, что наш марш начался не несколько часов назад, а тогда, в огненные годы революции. В фильме хорошо показано, как дисциплина, основанная на понимании революционного долга, превращает неорганизованные группы людей в боевые части, железным потоком смывающие плотное кольцо вражеского окружения.

Мы, советские офицеры, благодарны кинематографистам за этот фильм, помогающий воспитывать нынешнее поколение солдат на замечательных боевых традициях нашего народа и армии.

Г. Щукин

Фильм мне понравился тем, что он лишен театральности, в противоположность некоторым цветным фильмам, в которых их создатели, увлекаясь красками, подавляют, ошеломляют зрителя и отвлекают от основной мысли.

Замечательно актерское исполнение. Особенно мне понравилась игра (хотя это слово, пожалуй, здесь неуместно) актера, который создал образ Кожуха. Какая внутренняя целеустремленность! Этот человек знает, за что борется, и постоянно ощущаешь, что Кожух чувствует огромную ответственность за вверенные ему жизни. Отлично сыграна и роль комиссара. Я сожалел, что недостаточно внимательно присмотрелся к этому человеку в начале фильма. Ведь он был самым скромным человеком во всей армии Кожуха, и только в конце сознаешь, что сделал этот человек для людей.

Это фильм-эпопея, несмотря на то, что представлен он одной серией. Я лично думал над тем, что придало фильму такую монументальность и, кажется, догадался. Ведь зритель чувствует, что всей этой огромной массой неорганизованных (вначале) людей руководит единая цель, достижение которой приближается по мере того, как крепнет сознательность каждого из членов армии.

Ю. Демченко,
студент медицинского института

Днепропетровск

В фильме гражданская война дана такой, какой она была, со всей правдивостью. Картина воскресила в моей памяти героев гражданской войны, образ незабываемого, бесстрашного комиссара Яна Гамарника.

Огромное спасибо за создание такого патриотического фильма. Он очень полезен для воспитания в молодом поколении чувства любви к своей родине.

К. Богомолова-Гамарник,
персональный пенсионер

Москва

Особое мнение двух читательниц по поводу фильма «Выстрел»

«Литературная газета» от 7 июня 1967 года поместила рецензию на фильм «Выстрел», поставленный по одноименному произведению А. С. Пушкина. Рецензент М. Бойко определяет экранизацию как «наипошлейшее зрительное воплощение» повести. Заметка иронически названа «Холостым «Выстрелом».

Мы же восприняли фильм как самое значительное из того, что было создано к стотридцатилетию со дня гибели поэта. Напротив, рецензию М. Бойко считаем неверной по своему духу: приклеивание ярлыков, дымовая завеса псевдонаучных фраз, произвольное толкование и грубое высмеивание вырванных из целого кадров — при нежелании вникнуть в смысл повести — не делают чести рецензенту.

Анализ экранизации недопустим в отрыве от экранизированного произведения. В рецензии же о самой повести А. С. Пушкина сказано всего лишь несколько фраз.

«Выстрел» — это рассказ о героическом характере, а не о нравственном перерождении индивидуалиста.

Смысл повести в противопоставлении героев, в противопоставлении подлинного благородства и внешнего, мнимого. Душевного перелома в борьбе с самим собой и окружающим

Сильвио не испытывает. С начала до конца он остается верным себе, что и показано в фильме.

Попытаемся доказать эту мысль.

Тема повести — соперничество Сильвио и графа. Оба, казалось бы, отличаются благородством и гордостью. И тот и другой пользуются успехом в обществе. Но один из них (что очень важно) может похвалиться только личными достоинствами, другой — еще богатством и знатностью.

Кто же из двух достойных побеждает в этом состязании ума, смелости, великодушия? Богатый счастливец или загадочный Сильвио? Кому принадлежит первенство? В ответе на этот вопрос и кроется смысл повести.

Вначале все наши симпатии на стороне блистательного графа. Он молод, красив, смел, весел, умен, щедр, благороден. Даже при большом желании мы не найдем в нем ничего отрицательного. Напротив, Сильвио неприятен нам. Им овладевают мелкая зависть, злоба, желание мстить. Его пошлость и грубость на балу производят отталкивающее впечатление. Граф, как нам кажется, обладает идеальным характером, Сильвио же мелочен и зол.

Однако это заблуждение. В поединке смелости и благородства побеждает, как ни странно, Сильвио. Он убивает противника, но убивает его морально. Он великодушнее и в первой и во второй встрече с соперником.

«...Он шутил, а я злобствовал»,— говорит Сильвио в начале повести. Лишь последний его выстрел в картине внезапно выявляет, что скрывалось за этими словами. С какой горькой иронией те же слова звучат в финале: «Он всегда шутит, графиня; однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить...»

Вот, оказывается, как «шутил» граф и как «злобствовал» Сильвио. Эти слова скрывают противоположный их значению смысл.

Мало кто обращает внимание на суть последней фразы, сообщающей о том, что Сильвио, предводительствуя отрядом этеристов, погиб в сражении при Скулянах. А ведь именно в этом кратком, как бы брошенном вскользь сообщении, окончательно утверждается героический характер Сильвио. Восставшим грекам в то время сочувствовало все передовое человечество. В Греции погиб Байрон, сам Пушкин страстно мечтал принять участие в восстании. И, конечно, гибель Сильвио при Скулянах является самым важным моментом в разгадке этого замечательного характера, в понимании истинных причин его поступков. Для эгоиста, каким Сильвио представляется некоторым критикам, такой нравственный скачок невероятен. Сильвио совершил подвиг, а подвиг подготавливается всей жизнью. Он не может быть совершен человеком, одержимым многолетним стремлением к «мести», как сам о себе говорит Сильвио. Его цель не отомстить, а доказать обидчику свое моральное превосходство, защитить честь.

Как видим, в повести нет ни борьбы за право на исключительность, ни перерождения героя. Все в характере Сильвио логично и закономерно.

Название повести многозначительно. «Выстрел» возвестил приход писателя-классика. «Выстрелом» восхищались Достоевский и Толстой, «Выстрел» привлекал внимание крупнейших критиков и литературоведов, начиная с Белинского.

Однако и доныне исследователи не пришли к единомыслию в оценке повести: одни видят в Сильвио героя, другие — обывателя, даже эгоиста, третьи рассматривают цепь его поступков как нравственное самоочищение. Естественно, что в оценке фильма не было единодушия: «Ленинградская правда» свою рецензию озаглавила «Классик на перевоспитании», а «Омская правда» назвала статью о фильме «Верность классике». Кто же прав?

Авторы экранизации Н. Коварский и Н. Трахтенберг успешно справились с той задачей, которая оказалась не по силам некоторым критикам. Фильм открыл глаза на эту замечательную повесть, выявил идею, завуалированную Пушкиным из цензурных соображений. Рецензент М. Бойко, видящая в фильме лишь «добросовестную иллюстрацию», несомненно, заблуждается.

Иллюстративность — это неумение передать идейное богатство при абсолютной точности в деталях.

В «Выстреле» мы наблюдаем совершенно иное: в развитии действия сценарий многократно отступает от повести. Например, у Пушкина Сильвио холодным приемом оттолкнул графа — в фильме, напротив, он принял его очень дружелюбно. Мало того, в «Выстрел» введен эпизод из «Пиковой дамы». Однако отступление от сюжета повести не только не искажает произведения, наоборот, помогает выявить его идею.

Постановщики не пошли по пути рабского, формального копирования. Вот почему первая встреча соперников в кор-

не изменена; здесь подчеркнуто главное в героях: тщательно скрываемые душевные качества Сильвио и богатство графа, обеспечившее ему успех. Это и есть соблюдение основного принципа экранизации, действие, противоположное иллюстрированию, буквализму. В том и заслуга создателей фильма, что они выявили тему истинного благородства.

М. Козаков блестяще раскрыл тему истинного благородства человека. Его Сильвио горд и в то же время страдает от одиночества. Человек большой внутренней силы и в то же время редкой душевной тонкости.

Наше мнение не является единственным. В республиканских и областных газетах помещены положительные рецензии на фильм, подписанные литературоведами, преподавателями университетов, убедительно доказывающими удачу фильма.

Все это решительным образом расходится с оценкой М. Бойко, на наш взгляд, предвзятой и бездоказательной.

Г. Кутенева, учительница литературы,
З. Андреева, завуч средней школы № 72, заслуженная учительница РСФСР

Омск

Голливудский «Спартак»

Американский фильм «Спартак» посмотрели в нашей стране сотни тысяч зрителей. О Спартаке все мы знаем с детских лет не только по учебникам истории, но и по замечательному роману Джованьоли. И горько сознавать, что не такого Спартака мы увидели на экране.

Я не собираюсь умалять многочисленных достоинств фильма. Полные глубокого трагизма кадры, рисующие жизнь рабов и гладиаторов, монументальные массовые сцены, чудесная игра Лоренса Оливье и Чарльза Лоутона — разве это может кого-нибудь оставить равнодушным? Но сам Спартак, этот, по выражению Маркса, «великий полководец, благородный характер», Спартак был оболган авторами фильма. Герой превращен в мученика, полководец — в главаря вооруженной толпы.

О Спартаке писало более тридцати авторов древности, семь из них были его современниками. Восстание гладиаторов было тщательно подготовлено. Плутарх, например, утверждает, что первоначально в заговоре участвовало двести человек. А в фильме? О заговоре нет и речи, бунт гладиаторов возникает стихийно, почти случайно. Не вспыли Спартак после продажи Варинии — и гладиаторы, видимо, покорно разошлись бы по своим местам, как расходились они после смерти эфиопа, осмелившегося поднять руку на своих господ.

Мы знаем, что Спартак сумел за короткий срок организовать и обучить внушительную армию, которая, по свидетельству Аппиана, достигала 120 000 человек. Армия бывших рабов была не менее дисциплинированной, чем римские легионы, — об этом писал современник Спартака римский историк Саллюстий.

В фильме же такой армии нет. Следя за воинством Спартака, можно подумать, что оно наполовину состоит из стариков, женщин и детей.

Особо следует остановиться на сцене гибели Спартака. В фильме Спартак умирает, как мученик, как раб. А ведь настоящий Спартак погиб героем — у историков на этот счет нет сомнений. Даже Флор, описывавший восстание Спартака с нескрываемой злобой, вынужден был признать: «Сам Спартак, сражаясь в первом ряду с изумительной отвагой, погиб, как подобало бы только великому полководцу». Можно, наконец, вспомнить, что героическая гибель Спартака подтверждается не только единодушными показаниями историков, но и найденной в 1927 году в Помпее фреской стенной живописи, изображающей смерть Спартака в бою.

Позвольте, возразят мне, разве авторы фильма не имели права на вымысел? Конечно, имели! Да разве мало вымысла в книге Джованьоли? Дело не в том, что фактов, о которых рассказывают авторы голливудского фильма, не было в действительности, а в том, что их не могло быть!

И очень досадно, что голливудское издание «Спартака» было столь благосклонно принято рецензентом «Советского экрана».

А. Эйнман

Куйбышев

Забытая тема

В жестокой идеологической войне, которая сейчас идет в мире, западные специалисты-идеологи огромное внимание уделяют литературе и искусству. Этот факт общеизвестен.

Советские кинематографисты все время должны помнить об этом. Помнить и вносить максимально возможный вклад в общее дело идеологического воспитания масс. Между тем, к великому огорчению, мы почти совсем забыли об одном сред-

стве идеологической борьбы, притом средстве довольно действенном. Речь идет о создании художественных фильмов из жизни стран Запада. В то время как «у них» выходят десятки художественных кинокартин о нашей стране, картин преимущественно клеветнического, антисоветского содержания, наши кинематографисты совершенно игнорируют возможность «контрудара». Те несколько художественных фильмов на «западные» темы, которые поставлены у нас в последние годы, очень слабы. Это «Генерал и маргаритки» или, скажем, экранизация «Гиперболоида инженера Гарина». В последнее время вышел всего один «западный» фильм — «Берег надежды» Киевской киностудии имени А. П. Довженко. К сожалению, я не видел его, но появившиеся в печати рецензии позволяют считать, что и здесь дело обстоит не лучшим образом.

Вообще, немногочисленные наши «западные» фильмы хронически страдают одними и теми же недостатками. Сценарии поражают крайней скудостью мысли, избитостью сюжетов, робостью в выборе материала; прибавьте сюда ненужное абстрагирование типа «одна плохая страна хочет сделать что-то плохое одной хорошей стране», порой вуалирующее действие до такой степени, что невозможно даже понять, в какой части света оно происходит. Постоянную прописку в таких фильмах часто получают худшие виды кинематографических штампов. Вдобавок буржуа смахивают обличьем на Максима Перепелицу, ездят в перекрашенных «москвичах» и пьют болгарское вино «Гамза». Для съемок же почему-то выбираются старые части южнорусских городов.

Неприятно сознавать и писать все это, но мириться с таким положением нельзя.

Особый разговор о Вьетнаме. Уже столько лет империалисты США ведут там грязную войну, а наши кинематографисты до сих пор не создали ни одного художественного фильма об этой войне, ограничиваясь лишь документальными лентами. А ведь материал сам просится в руки.

Мне кажется, основной упор в контрпропаганде средствами кино должен делаться именно на художественную кинематографию. Советский человек должен постоянно видеть в художественном кино истинное лицо «свободного мира». Здесь возможны различные жанры — приключенческий, комедийный, фантастический...

Стоит пойти и на создание творческого объединения, которое специализировалось бы на выпуске фильмов из жизни зарубежных стран. Ведь для этого нужно отличнейшее знание жизни этих стран; это требует постоянного состава, постановочных средств, консультантов и т. п. и выдвигает, в конце концов, такие задачи, решение которых под силу лишь специализированному и концентрированному коллективу, каким является творческое объединение. Мне кажется, при нашей немалой постановочной базе мы можем позволить себе та̀кую «роскошь». Окупится создание такого творческого объединения сторицей.

Владимир Коваленко
Херсон

Показывает Ленинградское телевидение

В Большом зале Центральной студии киноактера Всесоюзная комиссия телевидения Союза кинематографистов и московские критики принимали группу творческих работников Ленинградской студии телевидения.

Ленинградцы показали собравшимся документальные фильмы «Все мои сыновья» (режиссеры А. Стефанович и О. Гвасалия, операторы В. Виноградов и Н. Блажков), «Каким ты станешь, парень?» (режиссер В. Аскинадзе, оператор А. Селезнев), «Песни весенней Невы» (режиссер-оператор Л. Волков) и полнометражный игровой фильм режиссера А. Белинского (операторы Л. Волков и В. Виноградов) «Записки сумасшедшего» по повести Н. В. Гоголя с народным артистом СССР Е. Лебедевым в главной роли.

После просмотра состоялось обсуждение работ, в ходе которого выступили кинорежиссер С. Колосов, профессор ВГИКа А. Гальперин, критики Н. Кладо, Л. Глуховская, И. Кацев, А. Вольфсон, А. Гулиев, Ю. Владимирский, В. Азарин.

В заключение выступила главный редактор творческого объединения «Лентелефильм» Л. Алешина, рассказавшая о планах на будущее этой недавно созданной творческой организации.

Детям до шестнадцати...

Нет более горячих поклонников кинематографа, чем дети. Они бегают на детские сеансы, прорываются на взрослые, их не оттащишь от телевизора, особенно когда идет такой старый фильм, как «Подвиг разведчика», или такой новый, как «Вызываем огонь на себя».

Отвечает ли им экран такой же взаимной привязанностью, такой же жаждой встречи, на которой будет рассказано о самом интересном и важном? Иными словами, как выглядит сегодня кинематограф, специально адресованный детям, кинематограф, который должен быть и всепонимающим, добрым другом, и умным, тонким, тактичным воспитателем, и, конечно же, живым, увлекательным собеседником наших ребят?

Есть предпосылки к тому, чтобы нарисовать довольно радужную картину. Детских фильмов за последние годы стало выходить больше. На международных кинофестивалях советские ленты для детей регулярно завоевывают почетные призы. Многие зарубежные кинодеятели признают наши детские картины лучшими. Работает студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького. На «Мосфильме» организовано творческое объединение «Юность». Создано объединение детских фильмов на киностудии «Центрнаучфильм». Больше половины выпускаемых мультипликаций предназначено детям... А между тем проблема детского кино по-прежнему остается проблемой.

И поныне серьезны пробелы в развитии детского кинематографа. О них прежде всего и шла речь на первом пленуме комиссии детского кино Союза кинематографистов, который собрал энтузиастов детского фильма.

И в первую очередь говорилось о качестве фильмов, о том, как делают сегодня картины.

Большие для маленьких

«По количеству мы в последнее время стали выпускать картин для детей больше. Но нас продолжает волновать качество фильмов. Картин, которые воспитывали бы чувства детей, развивали их разум, мы еще делаем мало».

Б. Долин, *режиссер*

«Смотреть детские фильмы, которые мы выпускаем, — это тяжкое испытание. Потому что картины скучные. А ведь единственное, чего не может себе позволить детский кинематограф, это быть скучным».

С. Листов, *драматург*

Можно спорить о том, достаточны ли эти цифры — 18—20 детских фильмов в год (мы имеем в виду полнометражные художественные фильмы) — для страны, где этих картин ждут 60 миллионов детей. Бесспорно другое: фильмы эти должны быть интересны, должны активизировать воображение детей, пробуждать самостоятельное мышление. Но многие ли ленты нашего детского кино, выпущенные в последние два-три года, справляются с этой задачей?

Многим ли картинам свойственна ясность (но не удручающая прямолинейность!) мысли, помноженная на остроту действия? Многие ли авторы помнят о столь обязательном условии успеха детской картины, как занимательность?

Уж кажется, какой благодарный материал для экрана, для увлекательного зрелища (на экране — цирк!), для доверительного диалога с маленьким зрителем давала книга В. Драгунского «Девочка на шаре». А фильм не использовал заложенные в литературном произведении возможности, заземлил романтическую поэзию рассказа, сделал его пресно-скучным.

Думается, скучно смотреть ребятам и картину «Всадник над городом», в которой

явно не хватает материала на полнометражную ленту и искусственная растянутость действия сразу дает о себе знать.

Как часто фильмы повторяют уже сказанное, открывают давно открытые америки, низводят сложную для ребят действительность до нехитрой схемы. Да при этом сдабривают приготовленное блюдо сладким умилением. Но ведь дети особенно чутки к интонации, они как раз не выносят снисходительности, оттенка сентиментальности, подчеркнутой «трогательности».

Вряд ли поэтому принесет пользу картина «Беглец из Янтарного», сделанная явно «по следам» таких фильмов, как «Сережа», «Человек идет за солнцем», но лишенная главного — неожиданного и яркого открытия мира маленьким героем, непосредственного постижения им людей, жизни. Альбом наглядных иллюстраций на тему «Что такое хорошо и что такое плохо» может вызвать у детей в лучшем случае равнодушное созерцание. Потому что нет повода для волнения за героя, толчка для воображения и фантазии. Все упрощено до примитивности.

Там же, где авторы умно и умело втягивают детей в улекательную игру, где сознательно стремятся к динамическому зрелищу и не забывают при этом, что и трюк может работать на характер, на идею, как в «Республике Шкид» Г. Полоки,— там фильмам обеспечен прочный зрительский успех, о чем свидетельствуют хотя бы цифры проката: всего лишь за три месяца демонстрации «Республику Шкид» посмотрел 21 миллион зрителей.

Любопытная деталь: картину эту с не меньшим интересом смотрели взрослые зрители, и на взрослых сеансах можно было наблюдать реакцию публики, близкую к азарту детского зрительного зала. О чем это говорит? Думается, о том, что создатели названного фильма делали его без преднамеренной скидки на «детскость». Они рассказывали со всей искренностью и творческой увлеченностью вещи, которые и для детей и для самих себя почитали интересными и важными.

Значит ли это, что не нужно думать об адресе фильма? Что периодически возникающие споры, «детская» ли это картина или «недетская», лишены оснований?

Что такое детский фильм?

Дискуссия на эту тему возникла не сегодня и не вчера, она вспыхивает всякий раз, как только речь заходит о кинематографе для детей. И на совещании шел разговор о специфике детского кино, сталкивались мнения о точности авторского прицела на детскую аудиторию.

— Все ли фильмы, которые зачислены у нас в разряд детских, на самом деле являются кинопроизведениями для детей? Разве одно то, что экран показывает ребенка, лошадь или собаку, позволяет считать картину детской?

Задавший эти вопросы Б. Долин обратился к примеру литературы, где не только есть специальная литература для детей, но и существует обязательный ориентир на определенный возраст: младший, средний, старший. У нас же часто картина запускается как детская, а получается произведение, вряд ли соответствующее особенностям восприятия маленьких зрителей. Нужно всегда, имея перед глазами будущего зрителя, отдавать ему все душевные и творческие силы.

Иногда создается впечатление, будто режиссер стесняется того, что он делает детскую картину: начинается фильм, как детский, но потом вдруг переходит на иной язык, с явным расчетом на реакцию взрослого зрителя, Особенно грешат этим моло-

дые режиссеры, которые изо всех сил стараются удивить зрителей, показать, на что они способны, чтобы перейти во «взрослый» кинематограф. Вот и получаются странные гибриды — смотреть их неинтересно ни детям, ни родителям.

Но, справедливо упрекая авторов фильма в том, что они игнорируют особенности детского восприятия, не впадаем ли мы зачастую в другую крайность, ограничивая духовные возможности и запросы зрителя, недооценивая его душевный опыт? Не заслоняют ли иной раз мелкие «педагогические» цели большой задачи коммунистического воспитания? Может быть, здесь следует поискать одну из причин того, что конвейером идут на экран сусальные ленты о мальчиках, которые видят жизнь «глазами ребенка», или о девочках, «начинающих открывать мир», и почти не появляются глубокие фильмы о наших детях, способных правильно решать серьезные жизненные конфликты, потому что их сознание формируется под воздействием высоких гражданских идеалов и благородных нравственных принципов советского общества. Произнося категорическое «это не подходит», «это будет непонятно», мы, бывает, подходим со старыми мерками к нынешнему пятикласснику или семикласснику, не учитываем, как каждый день нашей жизни прибавляет не только информации и знаний, но и влияет на развитие психологии, мировоззрения наших ребят. В жизни мы радостно удивляемся, как умно (не по возрасту!) рассуждает наш ученик, или внук, или сын, как верно оценивает он тот или иной факт, а в кино ему же предлагаем до крайности незатейливые, бездумные истории, которые оставляют в стороне истинные заботы и тревоги. И, конечно же, тем самым мы лишаем кинематограф важной и ответственной роли учителя, доброго помощника, направляющего мысли и чувства юных зрителей по верному пути.

Знать и понимать тех, кто сидит в кинозале,— это непременное условие для каждого, кто берется снимать детский фильм. Знать не по разрозненным, поверхностным наблюдениям, не по случайным встречам, а пользуясь глубокими, систематическими исследованиями, проводимыми на научной основе. Изучение зрителя вообще необходимо, а детского — в особенности. Оно может натолкнуть на интереснейшие творческие поиски, подсказать волнующие ребят темы. Не случайно этой проблеме, столь тесно связанной с дальнейшим развитием детского кино, участники совещания уделили серьезное внимание.

Уже первые попытки такого изучения (о них рассказала сотрудница Института художественного воспитания детей Н. Преснякова) дали любопытные результаты.

Следует ли модернизировать старинную русскую сказку, разрушать устоявшиеся в сознании ребят классические образы? Этот вопрос возник после обсуждения детьми некоторых киносказок. Выяснилось, что любимым героем такой, например, сказки, как «Морозко», может оказаться живая и деятельная Баба-Яга, а вовсе не подлинная ее героиня Настенька, ибо для зрителей «скучная она». Ребята с единодушным восторгом приняли юного героя болгарского фильма «Рыцарь без доспехов» — понравился его добрый, веселый, смелый характер, хотя суть картины осталась непонятой маленькими зрителями. Сравнивая фильм «Неуловимые мстители» со старой лентой «Красные дьяволята», ребята обнаружили в первой картине «сцены, которым не веришь», сочли, что у Перестиани приключения даны «более правдиво, жизненно».

Сотрудники Института художественного воспитания не только интересовались суж-

дениями детей о фильмах, следили за их реакцией, они собрали их «заявки», в которых излагается и характер произведения, которое хотелось бы увидеть на экране, и даже его примерный сюжет. Большинство детей предпочло картины приключенческие, с отважными поступками храбрых героев.

Сообщение Н. Пресняковой показывает, как нужна научная лаборатория по изучению детского зрителя. И скромных сил двух сотрудников института здесь, конечно, недостаточно, если всерьез думать о перспективах этой чрезвычайно важной работы. Здесь необходимы совместные, координированные усилия научных работников, педагогов, ученых-психологов, кинематографистов.

Ребята жаждут видеть приключенческие картины. Почему бы, стараясь возродить этот жанр на экране, не использовать и мировую классическую приключенческую литературу? Экранизация приключенческой классики, как верно заметил директор Ялтинского филиала студии имени М. Горького В. Алешин, могла бы не только увлечь многих режиссеров и актеров, но и сыграть положительную роль в моральном воспитании детей, заражая их примером мужества, благородства, доброты и бесстрашия.

Никто не станет спорить, что ребят прежде всего привлекает сильный человек, активный герой. Между тем как раз такими характерами не богато детское кино сегодня. И, пожалуй, главная и первостепенная задача — создание образа человека, способного увлечь своим личным примером, своими качествами смелого и находчивого борца, мудрого и справедливого деятеля. Такой герой поможет максимально сблизить юных зрителей с миром высоких помыслов и идей, пробудить в них жажду больших дел, великих дерзаний.

Кинематограф, не дожидаясь зрелого возраста своих зрителей, должен прививать им высокие нравственные принципы, готовить к активному участию в реальной жизни своей страны, раскрывать всю сложность и красоту человеческого подвига в разных его проявлениях: и в героической схватке с врагом, и в трудной повседневной борьбе за счастье народа.

Когда идет борьба против буржуазной идеологии, надо очень ответственно думать о том, что мы предлагаем детскому зрителю, какими средствами пытаемся завоевать его воображение, что должны противопоставить чуждым нам убеждениям и взглядам. Потому что чистота чувств и мыслей наших ребят зависит в какой-то мере и от искусства экрана.

И вот здесь возникает вопрос, на первый взгляд чисто организационный, а на самом деле определяющий целенаправленность детского кинематографа, его идейный пафос. Это вопрос планирования тематики детских фильмов, планирования их производства, потому что от этого зависит

Что будут смотреть дети

Скажем сразу, присоединившись к критическим голосам пленума,— сейчас дело с планированием детских картин обстоит плохо. Очевидно, поэтому наше детское кино сегодня столь бедно разными жанрами, так однообразно в своей тематике. Почти исчезла с экрана героика, редкая гостья — романтическая картина, а тем более детская комедия, нет хороших фантастических фильмов. Забыты кинематографистами современные сельские ребята, не рассказывают киноленты о наших пионерах, о тех пока еще, быть может, их скромных подвигах, которые ведут в мир больших и трудных дел.

Детский кинематограф формируется, по существу, стихийно, так как складывается

из случайных студийных заявок, а не развивается по твердому, заранее намеченному плану. Руководство некоторых студий относится к детскому фильму, как к продукции второго сорта, не заботится о систематическом выпуске кинокартин для детей, открывает «зеленую улицу» детской ленте только тогда, когда есть «горящая единица», когда надо заполнить образовавшуюся брешь в производственном плане.

И хотя существует приказ председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР об обязательном включении детской картины в годовой план студий художественных фильмов, приказ этот далеко не всегда выполняется. Если на таких киностудиях, как Киевская киностудия имени А. П. Довженко, «Беларусьфильм», «Узбекфильм», «Казахфильм», как-то думают о детском кинематографе и более или менее регулярно стараются выпускать детские картины, то в других республиках (например, в Эстонии, Армении, Молдавии, Азербайджане) либо совсем не снимают детских фильмов, либо ограничиваются случайным выпуском детской ленты, чтобы затем замолчать на долгие годы.

На самотек пущено производство детских фильмов, как говорил в своем выступлении режиссер Г. Цулая, на киностудии «Грузия-фильм». Между тем именно эта студия может гордиться лентами, вошедшими в золотой фонд детского кино: фильмом «Красные дьяволята» Перестиани, картиной «Лурджа Магданы» Абуладзе и Чхеидзе. Если сохранится нынешнее положение вещей, то и те немногочисленные люди, которые сегодня занимаются созданием детских фильмов, вынуждены будут заняться другой работой — нельзя же годами находиться в простое. Серьезного внимания поэтому заслуживает предложение молодого режиссера М. Касымовой («Таджикфильм») о том, чтобы организовать планомерную работу режиссеров детского фильма среднеазиатских республик, предоставив им право и возможность снимать картины не только на своей студии, но и в соседних, близких по обычаям, нравам, складу жизни, республиках.

Для того чтобы улучшить планирование, организацию производства детских фильмов, объединить усилия людей, посвятивших свое творчество детям, необходим координационный центр — к этому выводу единодушно пришли участники совещания. Одни из них настаивали на создании специальной студии детских фильмов (поскольку Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького не ограничивает свои задачи выпуском картин только для детей). Другие считали достаточным сделать этим центром именно студию имени М. Горького, оставив производственные базы на студиях страны. Такой центр будет способствовать более плодотворной работе в области детского кино, станет местом творческих и рабочих встреч деятелей детского кинематографа, куда можно будет обратиться для консультации, просмотра материала, творческой помощи, обсуждения сценария и фильма и т. п.

А возможно, этот центр окажется способным влиять на прокат детских фильмов, состояние которого не может сегодня удовлетворить ни творческих работников детского кино, ни юных зрителей.

Детские фильмы еще плохо доходят до своего адресата, некоторые из них остаются и вовсе не известными для ребят не только отдельных районов, но и центральных областей, целых республик. Получается парадоксальная вещь: у нас 60 миллионов детей, они страстные любители кинематографа, а детская картина, как правило, не набирает тех 12 миллионов зрителей, кото-

рые свидетельствуют о хорошей прокатной судьбе фильма. Значит, работниками кинофикации и кинопроката сделано далеко не все, чтобы продвинуть детские фильмы к зрителю, чтобы наладить хорошую работу специальных детских кинотеатров и организовать демонстрацию детских лент в остальной киносети.

Режиссер «Союзмультфильма» Р. Качанов привел на совещании пример весьма странной географии проката мультипликационных картин, при которой лучшие работы наших мультипликаторов порой не становятся достоянием экрана многих городов и районов страны. Вызывает тревогу выступление режиссера М. Касымовой: дети Таджикистана не только почти не имеют своих детских картин, до них не доходят и фильмы других республик, они фактически лишены детского кинематографа. Какую же огромную аудиторию мы теряем и какой тем самым наносится урон идейно-эстетическому воспитанию подрастающего поколения!

Взаимный обмен фильмами между союзными республиками (ведь наверняка таджикским ребятам было бы интересно посмотреть узбекский фильм «Круг», а узбекским — таджикскую картину «Лето 1943 года»), широкий показ детских фильмов в школах, домах и дворцах пионеров, сельских клубах, наконец, создание специальных детских кинопередвижек, которые могли бы обслуживать и городские и сельские районы,— все это те дополнительные возможности, которые могут решительно изменить картину сегодняшнего кинопроката.

Почему бы, скажем, не прислушаться к такому предложению и не претворить его как можно скорее в жизнь — создать передвижной кинотеатр, который бы весь разместился в автобусе; программа такого кинотеатра была бы заранее продумана для определенного возраста и не зависела бы целиком от вкусов киномеханика или коммерческих соображений кинопрокатной конторы. Какую бы неоценимую пользу принесла работа этих специализированных передвижек, тем более в местах, где нет другого источника культурной информации.

Кинематограф давно уже стал необходимым участником процесса воспитания детей. А отсюда и был сделан вывод: кино надо изучать еще на школьной скамье, чтобы как можно раньше заложить основы глубокого понимания искусства, языка художественных образов. Самые горячие отклики получило обсуждение проблемы

Кино и школа

Прошло восемь лет с тех пор, как журнал «Искусство кино» обратил внимание педагогической общественности на необходимость изучения киноискусства учащимися средней школы. Учителя, кинематографисты, искусствоведы, педагоги, ученые высказывали на страницах журнала свои соображения, делились опытом и поддержали позицию журнала о месте кино в школе. Согласилось с этой позицией и руководство Академии педагогических наук. Но сделаны ли какие-нибудь практические выводы, добились ли мы за этот немалый срок реальных результатов в решении столь важной проблемы?

Увы, серьезными успехами в этой области похвастаться нельзя. Кино не только не стало предметом школьной программы, но даже не вошло в факультативные курсы основ искусства.

Почему?

Как следует из выступления Г. Вигона (Институт усовершенствования учителей), камнем преткновения на пути кино к школе оказалась проблема: кто же будет вести такой курс? Эту миссию могут взять на себя

учителя литературы, истории. Но для них нужна специальная подготовка, а тут снова препятствие — нет соответствующей литературы, очень трудно с киноматериалами...

Все это так. Но неужели столь уж непреодолимы трудности, чтобы на протяжении нескольких лет нельзя было сдвинуть дело с мертвой точки? Разве нельзя объединить усилия Академии педагогических наук, Министерства просвещения, Министерства культуры, Комитета по кинематографии, Союза кинематографистов, чтобы положить практическое начало решению общественно важной задачи?

Да, нам потребуется большая армия энтузиастов, любящих киноискусство, стремящихся передать эту любовь своим ученикам. Да, их надо вооружить специальными знаниями, обеспечить кинопособиями. Но надо заниматься этим, а не ограничиваться признанием, что пора открыть большой кинематографии путь в школу!

К. Парамонова и присоединившиеся к ней другие участники совещания настаивали на том, что необходимо добиваться преподавания киноискусства как предмета школьной программы.

Кино стало неотъемлемой культурной потребностью нашего народа, реальным фактом его быта, его жизни — вот почему мы придаем такое значение проблеме «Кино и школа» как важнейшему участку в эстетическом воспитании людей.

●

Итак, у детского кинематографа сегодня много нерешенных вопросов: творческих, организационных, эстетических. Комитетом по кинематографии при Совете Министров СССР, Союзом кинематографистов сделаны полезные шаги, свидетельствующие о внимании к детскому фильму. Впереди серьезные заботы: о качестве картин, о творческих кадрах, о теории и критике, которая не выполняет сейчас своей роли в развитии детского кино (к сожалению, и наш журнал не является здесь исключением), об изучении зрителя... И все они, в конечном итоге, составляют одну заботу — заботу о нашем будущем, о нашей смене. Потому что в том, какими вырастут наши дети, не последнее слово принадлежит кино.

Н. Игнатьева

Премии Карловых Вар

На шестнадцатом Международном кинофестивале в Карловых Варах (Чехословакия) награды в этом году присуждали три самостоятельно работавших жюри: авторское, техническое и актерское.

Двух Больших премий, присужденных авторским и техническим жюри, удостоен чехословацкий фильм «Капризное лето» (режиссер Иржи Менцель), поставленный по одноименному роману Владислава Ванчуры.

Специальную премию авторского жюри получил советский фильм «Шестое июля» (автор сценария Михаил Шатров, режиссер Юлий Карасик). Авторское жюри отметило также специальными премиями картины «Воспоминание об отсталости» (Куба), «Когда я буду мертвым» (Югославия), «Долгий путь» (Чили), «Хладнокровно» (США) и «Клоун на стене» (Венгрия).

Лучшим исполнителем мужской роли актерское жюри сочло Н. Плотникова (роль профессора Ниточкина в фильме «Твой современник», СССР). Премии за лучшее исполнение женской роли была удостоена Кэрол Уайт (английский фильм «Невезение»).

На фестивале были присуждены также премии Международной федерации кинопрессы (ФИПРЕССИ). Их получили создатели кубинского фильма «Воспоминание об отсталости» и югославского «Когда я буду мертвым».

Объединения?.. Да!

Б. Остахнович (директор «Киевнаучфильма»)
М. Вепринский (главный редактор 1-го производственно-творческого объединения студии)

Уже многие месяцы на собраниях, в кабинетах и кулуарах «Центрнаучфильма», «Леннаучфильма», а до недавнего времени и на нашей студии — «Киевнаучфильме» — можно было услышать горячие споры, в которых принимали участие режиссеры, редакторы, операторы и, конечно, директора кинокартин. Одни безапелляционно утверждают: «Производственно-творческие объединения — штука отличная». Другие столь же безапелляционно настаивают: «Объединения — мертворожденное дитя».

На нашей студии три объединения. Одно — художественно-мультипликационных фильмов — создано давно и в силу производственной специфики занимает обособленное место. Два других — учебных и (отдельно) рекламных фильмов — молоды, им немногим более года.

Всего год с небольшим как объединения стали производственными единицами. Более же двух лет они функционировали на общественных началах. Но время это не прошло даром. Творческие кадры — режиссеры, операторы — в зависимости от склонностей «пристали» к тому или другому объединению. Так был создан костяк производственно-творческих объединений и костяк не формальный, а сцементированный общностью профессиональных интересов большой группы людей.

У нас есть своя особенность — наличие в каждом из объединений тематики массового экрана. Это дает возможность молодежи наравне с опытными режиссерами претендовать на постановку общеэкранных фильмов. Единственным критерием при этом являются выполненные ранее работы.

Несколько слов о структуре объединения. «Навечно» за объединением закреплены только редакторы. Это продиктовано прежде всего тем, что редактор ведет тему, начиная с оформления договора с автором и кончая контролем за озвучанием. Естественно, что он отлично знает материал и может и должен быть верным помощником режиссера.

Режиссеры тоже закреплены за объединениями. Но в случае нужды, если в данный момент нет свободной темы в одном из объединений, а в другом она есть и интересует режиссера, он может на время производства фильма приказом по студии прикрепляться к тому объединению, редактор которого ведет данную тему.

Объединения оказывают большую помощь студии в борьбе за качество заказных фильмов. Трудно представить, что какой-либо Художественный совет или главный редактор в состоянии ознакомиться, обсудить около ста пятидесяти сценариев учебных и технико-пропагандистских фильмов. А если к этому добавить и такое же количество режиссерских сценариев, то ясно, что эта задача невыполнимая. После творческой реорганизации все сценарии технико-пропагандистских и учебных фильмов обсуждаются на редакционных советах объединений.

Противники объединений говорят, что это студия в студии, государство в государстве.

Мы полагаем, что это не современная точка зрения. При сегодняшнем ритме жизни киностудий дирекции трудно вести серьезный творческий разговор хотя бы о половине выпускаемых студией фильмов. А ведь каждая такая лента — это творческий труд многих людей. И каждый разговор, каждое слово товарищеской критики — это своеобразная школа для всех, кто работал над лентой.

Думается, что никто из тех, для кого дорого мнение коллег по работе, кто ясно и четко понимает, что кинематограф — дело коллективное, не может сказать: «Объединение?.. Нет!»

Конференция в Милане

В марте нынешнего года в Милане состоялась очередная конференция ФИПРЕССИ (Международная федерация кинопрессы).

На этот раз в повестке дня были: перевыборы руководства организации (президентом избран Б. Михалек — ПНР, вице-президентами Л. Мичикке — Италия, Н. П. Сундгрен — Швеция); прием новых членов (в Федерацию вступили кинокритики ГДР); обсуждение пяти докладов на тему о фильмах для кино и телевидения.

После докладов каждый вечер в просмотровом зале МИФЕД (Миланская международная ярмарка) происходили информационные просмотры новых телевизионных фильмов. СССР был представлен здесь двумя фильмами: «Шедевры Эрмитажа» и «Ленинградский балет».

Мы думаем, что для читателей будет небезынтересно ознакомиться, а затем и обсудить некоторые доклады наших зарубежных коллег на тему «Кино и телевидение», публикуемые здесь с небольшими сокращениями.

Нильс П. Сундгрен *(Швеция)*

Телевизионная техника и язык кино

Практическое влияние телевидения на производство кинофильмов очевидно. Телевидение помогло усовершенствовать весь механизм кинопроизводства главным образом за счет введения легких камер (которые могут быть использованы при съемках с синхронной звукозаписью), очень простого осветительного оборудования и т. д. Технические проблемы создания фильмов в настоящее время стали гораздо менее сложными, чем, скажем, десять лет назад. Это помимо всего прочего означает, что журналисты могут овладеть средствами создания фильма за исключительно короткий срок.

Наиболее четко влияние телевидения на шведский кинематограф проявляется, как мне кажется, в выборе тематики фильмов. Послебергмановское поколение шведских режиссеров в общем имеет сильную склонность к показу повседневной действительности, к тем современным проблемам, которые связаны с остатками нищеты и социальной несправедливости, сохранившимися в нашем государстве.

Существует целое направление, отчетливо различаемое в фильмах, возникших под влиянием телевидения. Некоторые наши молодые режиссеры хотят использовать кинематограф таким же образом, как журналист использует газету, то есть уловить текущие события и спорные проблемы, а также охватить бо́льший кусок действительности, дать бо́льшую информацию, чем это практикуется в традиционном кинематографе.

Гибкость, динамичность, фрагментарность — эти характерные черты теленовостей и телевидения вообще — открывают новые пути выражения в кинематографе. Подобное же воздействие может быть замечено и в изобразительном строе фильмов. По крайней мере в современных шведских фильмах работа камеры выглядит очень простой и непретенциозной. Движения ее немногочисленны и незамысловаты, освещение ровное и спокойное, резкие ракурсы отсутствуют.

Конечно, смешение жанров и техника монтажа не изобретение телевидения. Но они принесли с собой новый, более непосредственный подход к изображению действительности. Я считаю, что основной вклад телевидения в кинематограф состоит в том, что оно расширило его пределы, дало ему новый настрой.

Создание фильмов для телевидения

Большинство фильмов, созданных для телевидения, — это фильмы документальные или фильмы-очерки в духе Криса Маркера. В этой области работает значительное число талантливых режиссеров. Один из них — Эрик Нильсен, поставивший фильм «У Жоржа». Что касается фильмов игровых, то большинство из них представляет собой переработанные для телевидения пьесы, сделанные с использованием техники и средств выражения кино. (Однако отметим, что в этих фильмах использовались в основном техника и выразительные средства в ч е р а ш н е г о кино).

За последние два года мы подготовили для телевидения два полудокументальных фильма, представляющих известный интерес. Это «Мигларен» и «Помощник». Оба фильма поставлены режиссером Руне Хасснером по сценариям Иэна Мюрдаля. В них резко сатирически критикуется не только шведское общество, но и капиталистический Запад вообще (особенно в «Помощнике», где помощь Запада развивающимся странам рассматривается как средство предотвратить там социалистическую революцию).

Выражая общую точку зрения, скажу, что наибольшим успехом в телевидении пользуются фильмы реалистические, независимо от того, подготовлены они специально для телевидения или нет.

Кинофильмы в телевидении и телевизионные передачи о кино

В настоящее время Шведское телевидение располагает одной телепрограммой (вторая начнет работать в 1970 году), по которой демонстрируется около 70 художественных фильмов в год. Телевидение не руководствуется какими-либо определенными принципами в отборе кинофильмов для показа на маленьком экране. Скажу только, что большинство фильмов имеет чисто развлекательный характер. Мы ведем передачи в объеме 40 часов в неделю по одной программе, и это существенно ограничивает возможность показа классических и наиболее значительных новых фильмов.

Существует, однако, обходной путь для показа подобных кинофильмов. В сентябре мы начнем передачи вечерней рубрики, в рамках которой будем показывать наиболее интересные картины, предваряя их беседами с режиссерами, критиками и т. д.

Подобно большинству других стран, мы ведем передачи о кино. Такие программы составили в прошлом году 1 процент всего вещательного времени (заметим, что ОРТФ отводит не менее 3 процентов своего объема вещания передачам о кино). Те программы, автором которых являюсь я, бывают нескольких видов: портреты режиссеров, передачи о современных тенденциях кинематографа, знакомство зрителей с наиболее интересными фильмами, вышедшими недавно на экран, сообщения о европейских кинофестивалях, специальные тематические кинопрограммы.

Проработав пять лет над созданием таких передач, я попытался определить некоторые принципы их подготовки. Редко можно собрать широкую аудиторию для чисто искусствоведческой, критической передачи. Злоупотребляя этим, вы скорее оттолкнете зрителя, чем привлечете его. А ваша цель — пробудить интерес к кино у аудитории, не имеющей эстетической подготовки, но тем не менее интересующейся киноискусством. Знакомство с этим искусством, основанное

на встречах с деятелями кино, актерами, режиссерами фильмов,— наиболее эффективный способ с точки зрения установления контакта со зрителем. В некоторых случаях я добивался хороших результатов, используя мировое кино в качестве своеобразного зеркала жизни, зеркала пусть весьма индивидуального, иногда даже кривого, но чаще всего наиболее правдивого.

В таких передачах кинокритика с помощью телевидения может подняться неизмеримо выше, чем в любом другом виде массового общения. Сразу же нужно оговориться, что телевидение еще далеко не исчерпало все свои возможности в этой области. Во всех странах существует главное препятствие этому: недостаток вещательного времени. Тем не менее вполне возможно, что в будущем этот вид кинокритики достигнет высокого уровня.

Другие передачи о кино по своей форме стоят ближе к обычному обзору фильмов, конечно, с тем отличием, что мы можем показывать отрывки из фильма как иллюстрацию своего мнения о его качествах.

Каково же влияние телепередач о кино на отношение зрителей к кинематографу? Исследований в этой области еще проведено не было, и я не думаю, что есть причины для большого оптимизма. У части публики все еще существует отрицательное отношение к серьезному современному киноискусству. И в Швеции часто плохим фильмам отдается предпочтение. Однако наблюдается растущий интерес, особенно среди городской молодежи, к более содержательным фильмам. Разумно допустить, что наши усилия сыграли в этом свою роль.

Таковы причины для оптимизма относительно будущего роста киноаудитории. Будущие поколения будут среди других наук изучать в школе историю и эстетику кино, но давайте не будем сверхоптимистами и не будем забывать, что кинолюбы, по всей вероятности, будут составлять все же меньшинство общества.

Теле- и кинокритика

Главная проблема шведской телекритики — невозможность привлечь первоклассных журналистов или критиков к обозрению телевизионных программ вечер за вечером и год за годом. Материалы, которые иногда появляются в наших газетах, принадлежат перу критиков, лишь случайно пишущих о телевидении. Главная причина такого печального состояния, мне кажется, кроется в том, что большинство критиков и журналистов рассматривают телевидение как нечто интересное лишь с точки зрения информации, но не заслуживающее во всем другом серьезного внимания. По-моему, это нелепое заблуждение, подобное тому, что происходило на заре кинокритики, когда на кино смотрели как на вульгарное развлечение, которым занимаются журналисты, не способные писать о более интересных и важных проблемах.

У нас нет специальной организации телевизионных критиков. Если бы она существовала, можно было бы, вероятно, создать своеобразное содружество, где кинокритики делились бы своими знаниями с «бедными родственниками» — телекритиками. Во всяком случае, необходимо, чтобы новое поколение талантливых газетных журналистов осознало сущность и важность серьезной, квалифицированной повседневной телевизионной критики.

Эрвин Дертян *(Венгрия)*

Распространение телевидения гораздо больше занимает социологов, чем эстетиков. И это понятно. Изменения в образе и стиле жизни современного человека, во взаимоотношениях и развлечениях людей, вызванные телевидением, более значительны с точки зрения психологии общества — можно было бы даже сказать антропологии, чем с точки зрения эстетики, в узком смысле этого понятия. Телевидение — это одновременно источник одиночества и общения, обособленности и стандартизации. Гораздо менее исследована проблема — вызовет ли телевидение перемены эстетические, то есть находимся ли мы перед лицом абсолютно нового явления, как было при рождении кинематографа, являемся ли мы свидетелями образования нового искусства, или же речь идет только об изменении форм общения.

Я думаю, что прошлогодняя ассамблея ФИПРЕССИ сделала правильно, включив этот вопрос в повестку дня наших дискуссий на этот год. Действительно, больше всего проблем возникает именно с эстетической точки зрения. Вот некоторые из вопросов, которые следовало бы обсудить: является ли телефильм независимым жанром, и если да, то каким? Что такое эстетика телевидения? И так далее.

Эти проблемы уже вставали однажды в истории кинематографа в тот момент, когда речь шла о его победе в борьбе за независимость по отношению к театру и литературе. Эта аналогия призывает к осторожности. Можем ли мы говорить то же, сравнивая телевидение с кинематографом? Я думаю, что нет. Телевидение создало новые технические и социальные условия общения. Было бы, конечно, абсурдом преуменьшать важное значение этих новых условий, но, по-моему, здесь все же нельзя говорить о новом языке или искусстве или даже о новом художественном жанре в классическом смысле этого слова. (Разумеется, нельзя оспаривать того, что для журналистики телевидение означает новую форму информации или, если угодно, один или несколько новых жанров, развивающихся по своим собственным законам.)

Итак, с моей точки зрения, телевидение не вносит ничего нового в традиционное искусство кинематографа, по крайней мере своими выразительными средствами. Конечно, сокращение затрат на производство фильмов влечет за собой кое-какие стилистические изменения, но не создает языка телевидения.

На Венгерском телевидении превалируют два жанра: телевизионный фильм и драматический спектакль. Первый представляет собой кинофильм, сделанный по заказу телевидения и снимаемый по большей части с помощью сотрудников телевидения; длительность его не превышает одного часа, он предназначается для маленького экрана и снимается обычно на 16-*мм* пленке. Телеспектакль — это пьеса, снятая на пленку в телестудии, оборудованной тремя камерами, что немного напоминает передачу из театра благодаря технической возможности менять камеры. В то время как телефильмы снимаются вне телестудии и почти без репетиций, просто с дублями, съемки телеспектакля, как правило, проводятся только в студии, им предшествуют традиционные репетиции, и последующие исправления с помощью монтажа не допускаются. Телефильм является фактически кинофильмом, он подчинен эстетическим законам киноискусства, а телеспектакль, снятый на пленку, — это

гибрид театра и кино, но отнюдь не новое художественное выразительное средство. Союз театра и кино уже подвергался испытанию на телевидении: вспомним о Лоренсе Оливье и его фильмах. И здесь тоже мы не можем говорить ни о новом языке (самое большее — лишь о каком-то «диалекте»), ни о новом искусстве (самое большее — о новой художественной технике), хотя бесспорно, именно благодаря телевидению проблемы показа театральных представлений приобрели актуальность и остроту. И если мы хотим во что бы то ни стало установить специфику телевидения, то искать ее следует именно здесь — в этом сплаве театра и кино.

Когда телевидение завоевало права гражданства, было высказано много всяких прогнозов: «Телевидение избавит кино от заботы искать зрителя, и, таким образом, путь для художественного фильма будет открыт»; «Телевидение вынудит кино создавать сверхбоевики, широкоэкранные, широкоформатные и пр. и пр., так как только это может помочь кинематографу противостоять этой конкуренции»; «Телевидение станет окном в мир и будет удовлетворять стремление публики к познанию реальной жизни, а кино обязательно обратится к поэтическому фильму»; «Телевидение разовьет требования публики в отношении показа реальной жизни, и кино в результате вынуждено будет также приблизиться к ней» и так далее. Ни одно из вышеупомянутых чудесных свойств телевидения (во всяком случае, в Венгрии) не проявилось. Телевидение не привело венгерское кинематографическое производство к суперпродукции — романтическим фильмам «плаща и шпаги»; к тому же у нас нет достаточных финансовых условий для этого. Своими репортажами и документальными фильмами телевидение сыграло большую роль во внедрении приемов «киноправды» и вообще реализма и социальной критики. Но мы не можем сказать, что оно одержало победу, к примеру, над постановками Экспериментальной студии имени Белы Балаша или постановками Ковача.

В Венгрии, как, впрочем, и во многих других странах, на телевидение пока еще смотрят несколько свысока и рассматривают как младшего партнера кинематографа. Однако здесь и во всем мире распространение телевидения повлияло на посещаемость кинозалов, хотя в нашей стране этот кризис начался позднее, чем в западных странах, и не достиг таких размеров. Тем не менее за последние семь лет число кинозрителей в Венгрии уменьшилось на 40 миллионов в год. Если в 1960 году было продано около 140 миллионов билетов в кинотеатры, то теперь продается 100—105 миллионов. В Венгрии, по данным Центрального статистического управления и Института кинематографии, четыре миллиона жителей в возрасте старше 13 лет никогда не посещают кино, а 38 процентов из этих четырех миллионов, то есть около полутора миллионов человек, не имеют телевизоров. Фильмы «Без надежды» Миклоша Янчо или «Холодные дни» Андраша Ковача еще до показа их по телевидению просмотрело около миллиона зрителей. «Возраст мечтаний» Иштвана Сабо и «Двадцать часов» Золтана Фабри просмотрело около 750 тысяч зрителей. Таким образом, можно сделать неожиданный и приятный вывод: хотя абсолютное число кинозрителей и уменьшилось, высокохудожественные фильмы привлекли вдвое больше зрителей. Это свидетельствует о качественном росте наших фильмов.

Замечу, что популяризация по телевидению классических кинофильмов и вообще образцов подлинного кинематографического искусства — задача весьма сложная.

Позвольте мне привести пример из венгерской кинематографии: фильм Андраша Ковача «Трудные люди», который является своего рода социальным исследованием, потерпел полный провал в прокате. Зато демонстрация по телевидению принесла ему блестящий успех, так как по своей форме (интервью и расследование) он вполне соответствовал ожиданиям публики. Наоборот, фильм Янчо «Без надежды» провалился на телевидении; реакция публики — письма, вопросы и т. д. — свидетельствовала о полном непонимании и неприятии фильма. Но если эти проблемы действительно трудно разрешимы для телевидения, то это не означает, что оно должно от них отворачиваться.

Активность телевидения в области пропаганды кино ограничивается репортажами или рекламой венгерских фильмов, которые снимаются в данный момент.

Когда-то предпринимались попытки — не всегда, правда, на желаемом уровне — сделать телевидение форумом: организовать дискуссии, «круглые столы», брать интервью по различным актуальным вопросам киноискусства, но телевидению не удалось все же стать советчиком и помощником зрителя (как это в значительной степени удалось сделать на радио) в его оценках явлений киноискусства, стать как бы посредником между публикой и новыми тенденциями венгерского кино. По-моему, даже в телевизионной передаче «Бросай или удваивай» кино не занимает по праву принадлежащего ему места.

Наши наиболее известные режиссеры, такие, как Фабри, Янчо, Ковач, Сабо, Ревес, Гааль крайне редко сотрудничают на телевидении. Понятно, что их больше привлекает кино, которое, располагая бо́льшим бюджетом, предлагает им бо́льшую свободу действий, дает им возможность более углубленной работы.

Я попытался обрисовать отношения, существующие в Венгрии между телевидением и кино, полагая, что, несмотря на некоторые особенности, они дают представление об общем положении и международных проблемах в этой области.

Однако как источник информации, развлечений и новостей, связанный не только с искусством, но и с журналистикой и научно-популярной информацией, телевидение представляет собой нечто весьма сложное, и сфера его деятельности в целом по своему размаху выходит за границы традиционной кинокритики. Это ставит прессу перед особым выбором. Либо следует довольствоваться критикой только телефильмов, либо в понятие «телевизионная критика» войдет также оценка с идейной и художественной точки зрения всего, что касается общественной жизни и журналистики. В наших ежедневных газетах есть рубрика, которая отведена критике кино, театра и особенно кинопродукции телевидения. Но настоящую телевизионную критику можно найти только в еженедельнике «Жизнь и литература». Она подается в своеобразной легкой и иронической форме, в виде набросков или раздумий. Под предлогом критики передач эти заметки, принадлежащие перу критика и юмориста Дьёрдя Хамоша, затрагивают также насущные проблемы нашего общества. (Я бы сказал, что они несколько напоминают фельетоны Арта Бухвальда.)

Статьи Дьёрдя Хамоша вскоре сделались самой ценной рубрикой журнала, увеличив число его читателей, и принесли их автору в этом году венгерскую литературную премию, присуждаемую лучшему юмористу.

В данном случае речь идет, конечно, о чисто индивидуальном таланте; такой телевизионной критике трудно подражать. В Венгрии, однако, телевидение создает новый тип критиков и публицистов, которые чувствуют, что у них есть призвание служить телевидению в целом; перед ними открывается возможность стать социологами, психологами и философами.

Клод Валлон *(Швейцария)*

В Швейцарии действуют три телевизионные студии — в Женеве, Цюрихе и Лугано*. Телевидение сразу же завоевало симпатии самых различных кругов населения, потому что оно впервые открыло поле для дискуссий по общешвейцарским проблемам в каждой языковой области, сумело преодолеть региональную замкнутость.

Так как в стране нет школ по киноискусству и киностудий, телевидение может стать в Швейцарии «питомником» для будущих кинодеятелей, при условии, конечно, что оно не замкнется в ограниченной сфере информации, что оно поставит перед собой более высокие цели, чем угождать вкусам невзыскательной публики.

Швейцарское телевидение молодо, решение о вводе его в эксплуатацию относится к 1955 году. И хотя это достаточный срок, чтобы определиться и найти свое лицо, Швейцарское телевидение во многом копирует телевидение Франции, Западной Германии и Италии. Даже в области информации, где оно должно было бы проявить больше инициативы, оно часто ограничивается использованием зарубежных материалов.

Я не сомневаюсь в том, что телевидение имеет свои законы, которые диктуются прежде всего взаимоотношениями между теми, кто принимает передачу, и самим экраном.

В то время как в кинотеатре действие происходит в темном зале, наполненном людьми, телевидению требуется лишь небольшой полумрак вашей комнаты. И каждый раз, когда я думаю о вторжении телевидения в домашний очаг, я вижу семью, которая занимается своими делами: телевизор включен, дети играют на ковре, а мать хлопочет по хозяйству, поглядывая на экран.

Таким образом, встреча телезрителя с экраном телевизора случайна; выбор им программы редко продумывается, особенно если телевизор включен весь день. Так что в самом понятии «телевизионная передача» или «телефильм» следует учитывать это. Прием обращения к телезрителю, стремление привлечь его к участию в том или ином рассказе, поиски необычной формы смогут сделать его активнее.

В телефильме с трудом можно представить себе длинные монологи, длительные паузы, расплывчатые планы. Я думаю, что существует специфический «телевизионный язык».

Швейцарские телефильмы представляют собой главным образом адаптации романов или театральных пьес, оригинальных произведений на нашем телевидении почти нет.

*В соответствии с тремя языковыми областями страны — французской, немецкой и итальянской.

Я нахожу весьма интересным вопрос о том, какое место отводится на телевидении кино. Нет сомнений в том, что хорошие кинофильмы имеют огромный успех у публики, которая забывает все неудобства маленького экрана. Составление программ, к сожалению, носит случайный характер, и на Швейцарском телевидении попытки приобщить телезрителя к киноискусству носят редкий и ограниченный характер.

Влияние телевидения на кино более благотворно, чем влияние кино на телевидение.

Кино, сумевшее в свое время преодолеть противодействие театра, сумеет точно так же преодолеть и резкий скачок телевидения. Оно смогло уже приспособить для себя кое-какую телевизионную технику, чтобы вновь подумать о введении некоторых повествовательных форм в кинофильм.

Эту новую форму непосредственной оценки действительности, прерогатива которой принадлежит телевидению, кино умеет теперь использовать, не отказываясь в то же время от своей кинематографической природы. Оно располагает давними традициями и опытными мастерами.

Зато телевидение пока изрекает только нечто нечленораздельное. Оно еще не умеет использовать ни своей техники, ни своих выразительных возможностей. Оно является пока лишь способом связи, и новыми средствами здесь еще не овладели.

Во время недавних недель швейцарского кино можно было видеть кино- и телефильмы и измерить дистанцию между ними. Сопоставление этих видов искусства весьма полезно, оно расчищает пути развития как для кино, так и для телевидения.

Мирча Александреску *(Румыния)*

Сам факт, что здесь, в Милане, снова идет речь о телевидении и его связях с кино, заставляет полагать, что отношения эти между двумя экранами не слишком дружелюбны. Во всяком случае, война двух экранов является насущным вопросом дня. Именно это и побудило редакцию журнала «Чинема», где я работаю, провести международный опрос ряда известных деятелей кино и телевидения с целью уточнить положение во взаимоотношениях гигантов.

Ответы приходят быстро и носят исчерпывающий характер. Среди них встречаются блестящие ответы, иногда неожиданные мысли, во многом, однако, сходные, и это дает нам право надеяться, что мы сумеем сделать полезные выводы.

Всеядное по своей природе, являющееся одновременно прессой, школой, воспитателем, пропагандистом и развлечением, телевидение кажется в настоящее время более общественным явлением, нежели новым видом искусства. Телевидение отличается от прессы тем, что оно больше показывает, чем объясняет, больше представляет, чем описывает. В качестве инструмента образования телевидение стимулирует зрительную память, открывая новые приемы, с помощью которых зритель может приобрести определенные знания, которые ему часто трудно было бы получить без телевидения (например, иностранные языки).

Искусство занимает значительное место в телевизионных программах — в форме концертов, либо записанных на пленку, либо транслируемых «живьем»; в форме театрального представления, причем здесь оно, используя крупные планы, придает главенствующее значение актеру, его мимике. Можно смело сказать, что

благодаря искусству телевидение облагородилось, хотя поначалу казалось, что они не сумеют поладить между собой. Новая техника, дав возможность показывать игровую площадку под разными углами зрения, создала новые выразительные средства. С кинематографом телевидение связано двойными узами: во-первых, оно широко использует его материальные и технические средства, а во-вторых, создает собственные фильмы (здесь можно заметить тенденцию к многосерийности) и показывает на маленьком экране кинофильмы.

Единственно, в чем одна из сторон, кажется, одержала верх,— это информация, репортаж, дискуссии «за круглым столом» и т. п. Телевидение получило здесь неоспоримое преимущество благодаря возможности создавать «эффект присутствия». Если не считать этого, остальные различия не так уж резко выражены.

Телевидение начинает создавать все большее число хороших фильмов, и это, безусловно, является свидетельством так называемой «кинофикации» масс. Но это будет иметь и обратное действие — гибель кинотеатров.

Совершенно очевидно, что кино уже ищет способы, чтобы выжить. Еще совсем недавно цветная пленка была поводом для надежды, особенно благодаря постоянному улучшению ее качества, а теперь и телевидение ведет цветные передачи. Не имея других способов защиты, кинематографический экран принимает гигантские размеры; делается расчет на грандиозность и разорительную стоимость фильмов — то есть на то, с чем телевидение, располагая гораздо меньшими финансовыми возможностями, не говоря уже о значительно более низких технических возможностях изображения вообще и цветного в частности, не будет в состоянии конкурировать.

В Румынии появление телевидения не вызвало серьезного беспокойства в работе кинозалов. Наоборот. Вот некоторые цифры: в 1962 году у нас было примерно 195 миллионов кинозрителей, а в 1965 году — около 205 миллионов. А ведь телевизионные программы улучшились, время передач значительно увеличилось!

Что касается художественных фильмов, выпускаемых телевидением моей страны, то следует отметить, что у нас отдается традиционное предпочтение жанру ревю, варьете. Для этого телевидение широко использует наши лучшие артистические силы. Тем не менее производство художественных фильмов становится все более серьезным предметом заботы Румынского телевидения.

Вопреки беспокойству кинодеятелей и определенной тревоге, царящей с некоторых пор в лагере телевидения (особенно в Соединенных Штатах, где поговаривают о возрождении опасности, но уже со стороны кино),— вопреки всем этим признакам, я склонен думать, что в настоящее время соотношение «кино — телевидение» остается в состоянии равновесия. Так же как театр, который, находясь под угрозой кино, нашел новые пути, чтобы выжить, так же как звуковой фильм или радио не убили грампластинку,— точно так же и расцвет телевидения обязывает кино лучше узнать себя, свои собственные возможности, искать разнообразие своих выразительных средств.

Хроника телевидения

Англия

Телевизионный фильм «10 дней, которые потрясли мир», созданный совместно телевидением Советского Союза и английской телекомпанией «Гранада», будет показан в ряде стран. Эту передачу увидят в США, Канаде, Австралии, Бельгии, Швейцарии, Ирландии, Голландии, Сингапуре, Замбии, на Кипре. По просьбе английского режиссера Н. Суоллоу кадры старой кинохроники были «оживлены» инсценированным эпизодом убийства Распутина.

ГДР

Телевидение начало новую многосерийную детективную передачу «Черный всадник». В ней рассказывается о немецких нацистских врачах, в свое время разрабатывавших для Гитлера планы и орудия бактериологической войны. Авторы говорят, что многие из этих врачей и поныне живы. Правда, теперь они сменили хозяина и верно служат доллару, но работают над теми же «проблемами», готовя новые преступления.

●

Закончена серия передач «Русский язык по телевидению». На сентябрь этого года планируется начало дальнейшего курса. В 1968 году транслируется новая серия под названием: «Русский клуб «Дружба». Эти передачи предназначены для слушателей, которые в значительной мере овладели уже русским языком.

●

Недавно по телевидению ГДР была показана постановка пьесы М. Горького «Дети солнца».

●

На телевидении ГДР режиссер Лотар Дютомбе подготовил новый документальный телефильм «Продолжай гореть, пламя!» на тему о советско-немецких культурных связях за минувшие 50 лет. Фильм состоит из трех частей: 1-я часть — «Буревестники», 2-я — «Да будет свет!» и 3-я — «Ленинградская симфония».

В фильме использованы новые кинодокументы и редкие, до последнего времени неизвестные архивные фотографии. (В частности, в первой части фильма, которая охватывает период с 1917 по 1933 год, зрители могли видеть выступления в Германии А. В. Луначарского, В. В. Маяковского, А. Я. Таирова.)

●

Телевидение работает над двухсерийным фильмом (каждая серия продолжительностью около полутора часов) «Отнюдь не прекрасная страна». Это название заимствовано авторами из писем гитлеровских солдат, надеявшихся приятно и без страха провести время в захваченной Польше. Действие первой серии картины происходит в 1939—1941 годах, второй в 1954 году.

В фильме снимаются польские актеры Ива Млодницка, Анна Пруцнал, Иренеуш Каницкий, Вацлав Ковальский.

Иран

До 1967 года население Ирана могло принимать передачи двух частных телевизионных станций — американской и иранской. Обе они занимались только демонстрацией фильмов с субтитрами на языке фарси.

В 1967 году было учреждено Государственное телевидение Ирана. Вначале оно выпускало только культурно-просветительные, но затем ввело в программу и развлекательные передачи.

Польша

В Варшаве было подписано соглашение между Польшей и ГДР о сотрудничестве в области радио и телевидения. Обе страны будут систематически обмениваться музыкальными и текстовыми радиоматериалами: репортажами, публицистическими, детскими, молодежными и спортивными передачами.

Комментаторы радио и телевидения ГДР будут участвовать в передачах радио и телевидения Польши. В свою очередь польские комментаторы, журналисты и общественные деятели будут выступать в ГДР в передаче «Воскресные беседы».

В области телевидения предусматривается обмен художественными, документальными, научно-популярными фильмами, а также оригинальными телевизионными постановками.

Раз в год будут проходить «Недели культуры»: с 7 октября — Неделя культуры ГДР на Польском ра-

дио и телевидении и с 22 июля—Неделя польской культуры на радио ГДР.

●

Современная студия Варшавского телевизионного театра показала премьеру пьесы Мацея Бордовича «Татупровки», действие которой происходит в расположении американских интервенционистских войск во Вьетнаме. В ней три действующих лица: американский солдат, по горло сытый «грязной войной» и попавший на гауптвахту; его приятель, стоящий на часах у камеры; и третий, садист и грубиян, напичканный пропагандистскими лозунгами о «сдерживании» коммунизма и «желтой» опасности. Три монолога этих персонажей и составляют основной сюжет пьесы. Режиссер спектакля А. Ковальчук, в главных ролях — Ю. Дуриаш, В. Ковальский, З. Хобот.

США

Большое применение на телевидении получил так называемый «телесуфлер»— приспособление, позволяющее с помощью электроники читать текст, не отводя глаз от камеры.

ФРГ

В ФРГ была показана телевизионная передача под названием «Дело «Икс Игрек» не раскрыто». В театрализованной форме телезрителям было рассказано о четырех нераскрытых преступлениях. Были показаны фотографии жертв. Телевидение обратилось к зрителям с призывом сообщать любые данные, имеющие отношение к этим преступлениям.

Сразу же после окончания передачи на телестудию позвонило около 300 человек. Почти 100 звонков раздалось в полицейском участке. Через полчаса после передачи по одному из сигналов полиция арестовала преступника, замешанного в крупных денежных аферах. Была опознана также молодая девушка, убитая прошлой весной, фотография которой была показана по телевидению.

Чехословакия

Режиссер Петр Шульгоф приступил к съемкам телевизионного фильма «Младенцы в джунглях» по одному из рассказов О.Генри. Герои фильма — два профессиональных afериста, надувающие наивных иммигрантов. В главных ролях — Ярослав Моуцка, Любомир Липский, Эва Клепацова и Йозеф Фиала.

●

В рамках соглашения о сотрудничестве между телевидением Чехословакии и Франции будут осуществлены три совместные постановки: цветной кукольный спектакль для детей, фильм под названием «Собачка-астронавт» и репортажи «Говорит Прага, говорит Париж». Соглашение предусматривает также проведение Дня Чехословацкого телевидения в Париже и Дня Французского телевидения в Праге.

Япония

Япония вскоре приступит к выпуску телевизоров с двумя экранами. Такой приемник можно будет вмонтировать в стену, что даст возможность в двух соседних помещениях смотреть две программы с помощью одного аппарата.

●

Европейский центр координации социальных наук в Вене опубликовал статистические данные о «потреблении» телевизионных передач на душу населения в разных странах мира. Из предварительных данных следует, что житель Соединенных Штатов в среднем просиживает у телевизора сто двадцать шесть минут в день, Бельгии — девяносто шесть, Франции — девяносто, Польши и Чехословакии — по семьдесят восемь, Венгрии и СССР — по сорок две, Болгарии — по двенадцать минут.

Встреча с С. М. Кировым

Александр Иванов

На праздновании пятидесятилетия «Ленфильма» говорилось, что дух смелых поисков, революционного новаторства связан с именами бывшего чекиста Фридриха Эрмлера и комиссара полка Александра Иванова, художника Григория Козинцева и журналиста Леонида Трауберга, комсомольцев Александра Зархи и Иосифа Хейфица, участников гражданской войны Сергея и Георгия Васильевых...

Имя Александра Гавриловича Иванова было по праву названо в числе художников, составивших славу «Ленфильма», определивших своим творчеством революционные традиции этой старейшей киностудии страны.

Член Коммунистической партии с 1918 года, Александр Иванов с первых же шагов в кино стал утверждать революционную тему, будь то экранизация известной пьесы В. Билль-Белоцерковского «Луна слева» (1928), будь то посвященный большевистскому подполью фильм «Транспорт огня» (1929). Советский боец, беззаветно защищающий свою Родину, стал вскоре главным героем фильмов А. Иванова. В 1938 году он по собственному сценарию ставит «На границе», а в последующие годы создает произведения, рисующие суровую и мужественную героику воинов Отечественной войны: «Подводная лодка Т-9», «Возвращение с победой», «Звезда» (по повести Э. Казакевича), «Солдаты» (по повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда»). А. Ивановым поставлена трилогия «Поднятая целина» по роману Михаила Шолохова.

Поздравляя Александра Гавриловича с семидесятилетием, мы рады отметить, что он встречает свой юбилей полный творческих сил и планов, что он не только ставит фильмы, не только руководит одним из творческих объединений на родном «Ленфильме», но и работает над книгой воспоминаний, отрывок из которой публикуется ниже.

1926 год оказался довольно суровым для нашей кинофабрики «Ленинградкино», так она тогда стала называться. С картинами что-то не ладилось. Фабрика обеднела. Деньги поступали от случая к случаю. Одни люди сами уходили, других «уходили» по сокращению штатов.

Назначили к нам нового директора. Мы воспряли духом. Ну, теперь-то уж пойдет дело! Но не тут-то было. Товарищ оказался очень симпатичным, но появился на фабрике всего раза три-четыре. Остальное время болел. Вскорости умер. Вместо него объявился уполномоченный губкома партии. Засел он в пустующем кабинете директора и занялся изыскательской деятельностью. Несколько недель он изучал фабричные дела, сочинил доклад и двинул его в инстанции.

Однажды — если не ошибаюсь, дело было по весне, — нас, несколько человек, пригласили в губком, в Смольный. Отправились мы туда под предводительством секретаря Петроградского райкома. Были в этой группе секретарь нашего партбюро Орлов, член партбюро Байковский и я.

Когда мы вошли в большой светлый кабинет секретаря губкома, из-за стола навстречу нам вышел невысокого роста, кряжистый человек в гимнастерке, с орденом Красного Знамени на груди. Он, располагающе улыбаясь, поздоровался:

— С кинофабрики? Вот и хорошо. В трудном вы положении, товарищи. Как же это там у вас так нескладно получилось? Ну, не унывайте, разберемся. Садитесь.

Так я впервые увидел Кирова. Сергей Миронович прошел за стол, заваленный

газетами, бумагами, книгами, какими-то металлическими деталями. Сказал секретарю, чтобы тот пригласил сотрудников аппарата, сел и, поглаживая ершистые волосы, стал, чуть улыбаясь, разглядывать нас, спрашивать: кто мы, что делаем на фабрике?

Вид секретаря губкома, его манера разговаривать были самые простые и располагающие, но волновались мы предостаточно. Во-первых, насторожили слова, которыми он нас встретил, во-вторых, пребывание у нас на фабрике молчаливого, мрачного уполномоченного, интересовавшегося большим кругом вопросов, вызывавшего поодиночке наших работников, задававшего вопросы тоном следователя, записывавшего каждое слово наших ответов, нас, естественно, настораживало. Тем более что о результатах своих изысканий он не поставил нас в известность.

В кабинет Кирова вошли трое, одним из них был наш ревизор.

Киров взял со стола пачку листов и, показывая их нам, спросил:

— Вы знакомы, товарищи, с этим документом? Это докладная записка нашего уполномоченного.

Мы вразброд сказали, что ничего не знаем о содержании записки. Сергей Миронович нахмурился, спросил ревизора: почему руководство фабрики не ознакомлено с выводами? Тот ответил что-то мало вразумительное. Видимо, не хотел при нас открывать карты. Сказал, что должен был с кем-то согласовать, что-то уточнить, увязать, ознакомить же кинофабрику хотел позднее, когда еще что-то выяснится, и т. д.

Не берусь точно, слово в слово воспроизвести этот невеселый для нас разговор, так как, не скрою, я чертовски волновался, и потому моя запись его — а я пытался кое-что записывать во время беседы — была отрывочной. Видимо, и передача его будет довольно приблизительной и не очень точной, основанной отчасти на этих наспех записанных словах и на том, что осталось в памяти.

Выяснилось, что товарищ уполномоченный после знакомства с фабрикой сделал вывод: сие учреждение надо прикрыть как нерентабельное, бесперспективное и вообще ненужное Советской власти и партии. Сергей Миронович прочитал нам несколько страничек и спросил, как мы к этому относимся.

Секретарь райкома заговорил первым. Говорил он не очень складно и гладко, подолгу отыскивая нужные слова, но зато эти слова были точны и убедительны. Он заявил, что записка эта ему была представлена и что о выводах инструктора он хотел говорить на бюро райкома, так как лично категорически не согласен с ними. Конечно, райкому с этой фабрикой трудно разобраться, но и обследователю, хотя тот, может быть, и дока по части кинематографа, он большой веры не дает. Горячий какой: взять да прихлопнуть советское учреждение. Нет, так скоропалительно этот сложный вопрос решать нельзя. Тут о живых людях речь идет, да и фабрика не простая: это же курица, несущая золотые яйца. Не закрывать надо фабрику, ей помочь надо, она переживает трудности роста...

Сергей Миронович слушал его с невозмутимым видом, поглядывая на нас своими острыми, глубоко посаженными глазами.

Потом, заикаясь от смущения и испуга, путано залепетал Орлов. Партии, дескать, виднее, как надо поступить. Работать действительно трудно. Денег нет, люди бегут, зарплату не получают уже чуть не два месяца. Директора нет...

По выражению лица Сергея Мироновича он не мог определить, как держать себя. Оспаривать выводы? А вдруг губком уже... Соглашаться с ними? А вдруг губком еще не... Дипломатом он был, наш товарищ Орлов, боялся не попасть в точку.

Но эта его вихлявая речь тут же получила «высокую оценку». Байковский, сверкнув очами, сказал с презрением:

— Ну чего ты крутишь, осторожный секретарь? Что тебе фабрика? Наплевать тебе на фабрику. Закроют ее, ты по снабжению в любую лавочку пойдешь. Так и говори.

Батька Байковский был по характеру своему человеком смелым и независимым. Всю жизнь трудился, создавая декорации. И фабрика была для него родной, без нее он бы не знал, как жить. Потому Байковский с места в карьер напал на уполномоченного. Брызгая слюной (у него зубов не хватало), сверкая глазами, он упрекал его за то, что тот тайно и коварно изготовил такой убийственный документ, скрыл его от партийной организации фабрики. Это не по-партийному, это нарушение демократии. Надо было народ послушать. За такие выводы надо к партийной ответственности. Он даже обещал до ЦК дойти...

От яростного потока обвинений уполномоченный заметно побледнел, вскочил, потом почему-то опять сел, сказал негромко:

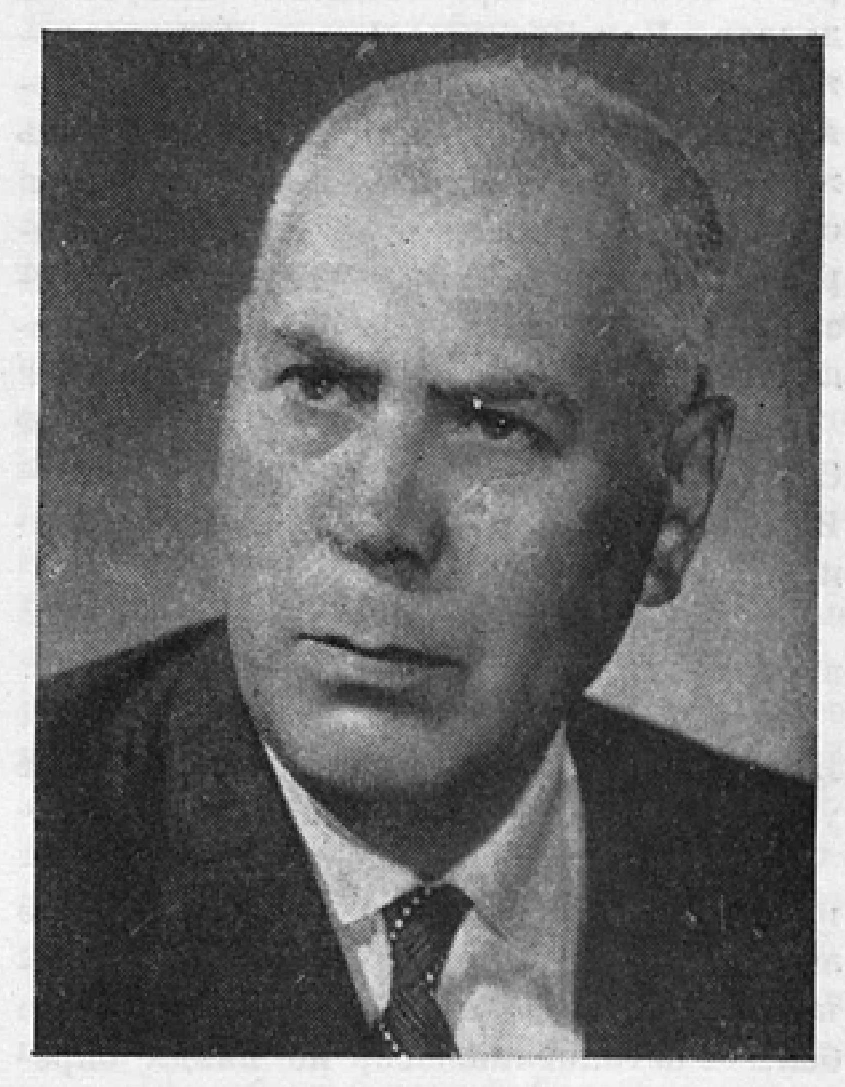
— Ну, это уж... как же можно?

Киров поднял руку, точно успокаивая всех, покачал головой:

— Спокойно, спокойно... я понимаю товарища. А вы слушайте, слушайте, это вам полезно. Впредь осторожнее будете. Кто еще хочет?

Я бы, может быть, и промолчал, дал бы выговориться старшим, подождал бы,

А. Г. Иванов



что скажут партийные руководители, если бы в этом разговоре ну хоть разок упомянулось слово «искусство». Но оно произнесено не было. Говорили, а о чем? Кто не знал бы существа дела, нипочем не догадался бы, что спор идет о судьбе кинофабрики. Взволнованный сбивчивой, но горячей речью Байковского, я ринулся в бой:

— Все вот здесь говорят о фабрике. А что это за фабрика — словом не упомянули. Она не простая, простите, что это говорю, она делает кинокартины. А про них сам Ленин сказал, что это самое главное искусство. Эта фабрика создала «Дворец и крепость»...

—Хорошая, нужная картина,— кивнул головой Киров.

— Правильно. Хорошая,— авторитетно подтвердил я.— И другие, Сергей Миронович, хорошие картины наша фаб-

рика делает. Произведения искусства делает. Получается: Москва будет произведения искусства создавать, а Ленинграду не надо? Нельзя закрывать нашу фабрику. Правильно сказал наш секретарь райкома — ее надо расширять. Беда ее в том, что она без хозяина. Директора у нас плохо приживаются...

— А почему,— вдруг задает вопрос Сергей Миронович,— как вы думаете? — И смотрит на меня, как будто я виноват.

Я чего-то пугаюсь. Замолкаю. Он говорит:

— Не стесняйтесь. Здесь все свои. Не нравится им, что ли, у вас? Или не умеют такое дело вести?

— И не умеют,— соглашаюсь я,— и не любят. Да, показалось мне, не любят это дело. Не понимают, потому и не любят. Сюда бы человека такого бы...— останавливаюсь, не найдя определения.

— Какого? — улыбается Киров.

— Луначарского бы,— выпаливаю я первое, что приходит в голову.

Все рассмеялись. Громче всех Киров, до слез расхохотался, утирает глаза платком, приговаривает:

— Ишь чего захотел! Анатолия Васильевича...

— Его, — мрачно подтверждаю я, чувствуя, что в горячке ляпнул несуразное.— Ну, не его, а вроде... чтобы разобрался. Должен же человек понимать, с чем он имеет дело.— Я обращаюсь к ревизору: — Эта, по-вашему, никчемная фабрика, она, знаете, что делает?

— Представьте, знаю, — саркастически усмехается он.

— Вот Сергей Миронович похвалил «Дворец и крепость», а вы видели? Знаете, какую славу принесла картина нам за границей? А «Комедиантка», «Декабристы» снимаются...

— Все это про царей да помещиков,— вдруг говорит один из молчавших до сих пор инструкторов.

— Да, — подхватывает другой инструктор,— а что вы для Советской власти-то делаете?

— Ну знаете...— искренне удивляюсь я такому прямолинейному складу мышления товарищей инструкторов. А «Палачи»? А «Красные партизаны» ? А «Девятое января»? А «Степан Халтурин»? Наконец, все это — что? Не для Советской власти? Да сколько нужных народу картин сделано. Они же воспитывают народ. Их надо больше делать, а не закрывать фабрику. Как язык поворачивается такое предлагать, не понимаю.

Сергей Миронович смотрел на нас после того, как я, точно споткнувшийся бегун, задохшись от негодования, замолчал на последней фразе. Он выждал немного и, увидев, что больше никто говорить не хочет, встал. Вышел из-за стола, закинул руки за спину, зашагал по просторному кабинету, задумчиво глядя в пол.

— Вот молодой товарищ сказал — ему непонятно...— Сергей Миронович присел на широкий подоконник, провел рукой по подбородку, поглядывая на всех. Покачал головой: — И действительно — непонятно. Поэтому мы и пригласили вас, чтобы разобраться в этом не совсем понятном и для меня, каюсь, деле. Будем считать наш разговор предварительным, что ли. Вот мнение товарища,— он показал на листки докладной.— Думаю, у него есть данные, если уж он так решительно формулирует свое отношение к вашему предприятию. Вы

его оспариваете. Хотя вы говорили коротко, но дельно, убедительно. Я вас понимаю. Но имейте в виду — вам придется оспаривать это мнение более аргументированно. Ясно одно: плохие у вас дела. Вы этого и сами не отрицаете. Да, плохие. И тут я с вами не согласен,— это он сказал, повернувшись к обследователю.— Вы об этом не говорите, а виноваты в том, что у них неладно, не они... хотя нет, конечно, и они, но в меньшей мере, а в большей мы, мы с вами — райком, губком.— И продолжал: — Надо разобраться. Что значит утверждение: нерентабельность? Как это такое дело может не окупаться? Что-то не верится. Откуда у вас такие данные? — Это опять к нахохлившемуся ревизору.— Может быть, взяли на выборку какие-то неблагоприятные по результатам сроки? На них,— он рукой показал на нас,— на их дело надо смотреть шире, масштабнее, что ли. А идеологическое значение того, что фабрика делает? — Он помолчал, поглядывая на всех.— Ведь это главное! Не следует этого забывать.

Киров круто останавливается против нас. Мы вскакиваем, точно по команде. Он стоит перед нами — такой складный, такой свой, такой располагающий к себе, продолжает, помогая рукой:

— Это верно, товарищи, это такая фабрика... Как вы сказали? Курица, несущая золотые яйца? Вот-вот. Этого кое-кто не понял. Ну, вот что: настоящую комиссию из людей сведущих направим к вам. А вы помогите комиссии. И пока суд да дело — в финансировании поможем, директора подыщем поумнее, поэнергичнее, чтобы в руки взял это ваше хозяйство. Я сам поговорю об этом с председателем вашего кинокомитета. Но,— он рассмеялся, — Луначарского не обещаю. Не отпустят. А вы не унывайте. Губком разберется.

Он распрощался с нами, и мы ушли обрадованные, уверенные, что Киров не даст в обиду нашу фабрику...

За рубежом

Время антигероев?..

Ян Березницкий

1. Немного лингвистики

Фильм называется «Гориллы Гэррисона». Но он не об обезьянах — о людях. Точнее: о солдатах. Еще точнее: о четверке рядовых и одном лейтенанте (его и зовут Гэррисон), выполняющих одну за другой множество сложных и опасных операций в тылу врага. Враг — фашистская Германия. Задания даны высшим командованием армии Соединенных Штатов. Действие, как уже понял читатель, происходит во время второй мировой войны.

В этой беглой аннотации нет еще решительно ничего, что позволило бы вынести хоть какое-то суждение о достоинствах или недостатках фильма. Приведенная выше сюжетная схема неоднократно бывала положена в основу фильмов, построенных на материале войны, в том числе и на материале второй мировой войны. С группой смельчаков, отправляющихся выполнять неслыханно дерзкую и чрезвычайно важную акцию в тыл врага, зрители встречались, например, в таком интересном военно-приключенческом фильме, как «Пушки острова Наварон», поставленном Дж. Ли Томпсоном по сценарию Карла Формена. Ситуации такого рода возникают на войне ежедневно и ежечасно, и ничего удивительного, что сама по себе она, эта ситуация, вовсе не представляется нам банальной, даже если мы смотрим пятый, пятнадцатый, двадцатый фильм, основанный на подобной ситуации. Все дело в... Впрочем, читатель сам знает, в чем все дело.

В «Гориллах Гэррисона» дело тоже не в самом костяке ситуации, а в подробностях, коими она расцвечена.

Начнем с лингвистической справки. В английском языке слово «горилла» (gorilla) по произношению тождествен-

но слову «guerrilla». В отличие от русского языка, в котором заимствованное из испанского слово «герилья» малоупотребительно и обозначает только (цитирую словарь иностранных слов) «партизанскую войну в Испании и странах Латинской Америки», «guerrilla» в английском языке слово расхожее, и обозначать оно может вообще боевые действия в тылу врага, а также участников этих действий — партизан или заброшенных во вражеский тыл диверсантов. Таким образом, «гориллы» здесь — это еще и действующие в тылу врага диверсанты. Каламбур, шутка. Не хуже и не лучше других.

Но продолжим наши лингвистические изыскания. Слово «gorilla» имеет в английском языке, вернее в его американском варианте, еще одно значение, и для того чтобы это значение выяснить, нам придется обратиться к словарю американского слэнга, к той его обширной части, где трактуются словечки и выражения «дна», то есть преступного мира. Заглянув в этот раздел, мы выясним, что «gorilla» в устах вышеупомянутой части общества означает «преступник», «головорез», «убийца».

И здесь мы добрались наконец до сути дела.

Ибо четверо «горилл», поступивших в распоряжение лейтенанта Гэррисона, — это не просто солдаты, не просто будущие диверсанты, это еще и преступники.

2. Робин Гуд и гориллы

Для чего же понадобилось создателям фильма подобное «расцвечивание» ситуации и причем тут Робин Гуд?

Прежде чем ответить на эти (теснейшим образом связанные между собою, как вскоре увидит читатель) вопросы, добавим еще несколько подробностей из числа тех, коими создатели «Горилл Гэррисона» обогатили привычную для кинозрителей ситуацию.

Сперва о самих преступниках-диверсантах-гориллах.

Авторы позаботились о том, чтобы их «профессиональная деятельность» (до службы в армии, разумеется) не внушала зрителям отвращения. Поэтому «гориллы» снабжены профессиями сравнительно невинными. Герои фильма, по словам его продюсера, «милые, симпатичные преступники» («likable, sympathetic criminals») — это всего лишь обычные воры и взломщики. Симпатягам этим приходится все же отсиживать положенный им срок, пока в один прекрасный день по распоряжению президента им не предлагают на выбор: отсидеть остаток или отправиться на театр военных действий и быть готовыми выполнять ответственнейшие и опаснейшие задания командования, с тем чтобы после окончания войны — а она уже близится к концу — получить помилование (если они, разумеется, останутся в живых, на что, как их без обиняков предупреждают, надежды очень мало). Все четверо, как и следовало ожидать, выбирают второй вариант и во главе с лейтенантом отправляются в тыл врага, где совершают чудеса храбрости. Но, рассказывая о чудесах храбрости, авторы все время подчеркивают, что совершают их не герои, а... Обычные люди?..

В том-то и дело, что нет — такая постановка проблемы вовсе не вызывала бы возражений, — чудеса храбрости совершаются в фильме не обычными людьми и уж тем более не героями, а людьми аморальными, преступниками, отбросами общества. Выступающими здесь в модном ныне амплуа «антигероев».

Модное это амплуа отнюдь не притянуто нами за волосы. «Дни... Робина Гуда давным-давно прошли; начиная со второй мировой войны наступило время антигероев». Такое заявление сделал для прессы актер Кристофер Кэри, исполняющий в фильме роль одного из «горилл», и слова его как нельзя лучше определяют идейную и философскую подоплеку фильмов, подобных «Гориллам». Недаром газета «Нью-Йорк таймс» озаглавила статью, в которой приводится это заявление, категорическим утверждением: «Прощай, Робин Гуд, нынче время антигероев».

Попробуем расшифровать эту по-газетному броскую и чрезвычайно выразительную в своем роде формулу.

Кто такой Робин Гуд (не будем излагать легенды и предания о нем — выжмем лишь самую суть «ситуации»)? Благородный человек, борющийся за поруганную справедливость и вынужденный в этой борьбе поставить себя вне общества (то есть, с точки зрения этого общества, стать преступником).

Кто такие наши «гориллы» или «антигерои»? Преступники (без каких бы то ни было кавычек), люди, стоящие вне общества, которых это же самое общество призывает себе на службу, призывает для борьбы за справедливое, благородное дело (война с нацизмом).

Такова (во всяком случае, по видимости) суть второй «ситуации».

Но так ли уж справедливо, так ли уж благородно дело, за которое сражаются наши герои... виноват, наши антигерои? (Вопрос относится, разумеется, не к войне с нацизмом как таковой, а к войне, какой она предстает в э т о м фильме.)

Вообще-то, конечно, авторы «Горилл» нигде не говорят, что война с нацизмом была делом неблагородным и несправедливым. Но они нигде не говорят и обратного. Просто-напросто зрителю предложено следить за нескончаемой цепью захватывающих приключений, происходящих в обстановке, полной опасности и риска. Что же до благородства, то им щедро наделены... те, против кого сражаются «гориллы», то есть нацисты.

Впрочем, отточие двумя строками выше, долженствующее обозначать, что за ним последует нечто неожиданное, я поставил, видимо, зря. Чего-чего, а уж неожиданности в подобной обрисовке нацистских преступников для зрителей англо-американских фильмов о второй мировой войне нет. Журнал «Искусство кино» неоднократно писал о явственно ощутимой во многих западных фильмах (и не только фильмах) тенденции обелить правящую верхушку гитлеровского вермахта, и здесь нет нужды повторяться. Отметим лишь, что в основе этой тенденции, во-первых, нынешнее «боевое братство» англо-американского милитаризма и западногерманской военщины, а во-вторых, все та же упоминавшаяся уже нами доктрина «антигероя».

И еще одно отметим напоследок. Цитировавшийся уже выше продюсер «Горилл Гэррисона» (помните его высказывание о нашей четверке: «милые, симпатичные преступники»?) счел нужным теоретически обосновать также свою точку зрения на проблему показа в фильме гитлеровцев: «Интуиция подсказывает мне, что немцев следует показывать симпатичными».

Вот так и получилось, что одни симпатяги сражаются в фильме против других симпатяг. Круг замыкается: не важно, что и те и другие преступники, не важно дело, за которое они сражаются, важно лишь, что и тех и других зритель в равной мере должен дарить своей симпатией.

3. В калашном ряду

Не слишком ли мы, однако, переборщили, говоря чуть выше о философской и идейной подоплеке «Горилл»? Ведь сам фильм настолько незначителен, что говорить в применении к нему об «идейности» и «философичности» как-то даже неловко. Собственно, это и не фильм даже, а целая серия фильмов, показываемых из недели в неделю по американскому телевидению и к искусству имеющих весьма отдаленное отношение. Читатель заметил, наверное, что, говоря о фильме, мы употребляли до сих пор туманные выражения, наподобие «его авторы», «его создатели», ни разу не назвав его авторов и создателей по именам. Дело в том, что это действительно трудно: к работе над фильмом привлечена большая группа сценаристов, большая группа режиссеров: пока один монтирует то, что пойдет в эфир в ближайший четверг, другой докручивает сцены для серии, долженствующей быть показанной на следующей неделе, третий приступает к съемкам серии, которая пойдет еще через неделю, и т. д. Типичный образчик безавторской, безымянной, обезличенной продукции. Впрочем, и коллективной эту продукцию не назовешь. Если уж говорить об «авторстве», то это как раз тот случай, когда истинным создателем и, так сказать, идейным и художественным вдохновителем фильма является его продюсер. Чье имя мы с удовольствием и сообщаем читателям (тем более что они уже знакомы с некоторыми из его высказываний): Ричард Кэффи.

Так вот, повторим снова заданный нами чуть выше риторический вопрос: может быть, к продукции мистера Кэффи, носящей неприкрыто развлекательный характер («станет скучно — можем перенести действие в Северную Африку или даже на Тихоокеанский театр»), нет смысла применять такое понятие, как «философское и идейное звучание произведения»?

Думается, что это не так.

Разумеется, в намеренной концептуальности, в какой-либо осознанной идеологической акции мистера Кэффи и его сотрудников заподозрить трудно — пташки слишком низкого полета. Но тем более показательно, как точно ухватили они то, что носится в западном «идеологическом воздухе». И что с гораздо большей долей осознанности и уж, несомненно, с гораздо большей долей мастерства воплощено во многих других, подчас выдающихся по своим художественным достоинствам произведениях.

Время антигероев...

Не это ли сквозная тема многих фильмов, романов, пьес, авторы которых, хоть им и не откажешь ни в таланте, ни в субъективной честности, не в силах найти выход из тупика, куда зашло современное буржуазное общество? И не находя выхода, переносят свой скепсис, свое разочарование и свое отчаяние, свои наблюдения над неизлечимо больной буржуазной цивилизацией на всю историю рода человеческого, на современное общество в целом.

В фильмах, подобных «Гориллам», их боль, муки и метания, их пусть ошибочные, но горькие и выстраданные диагностические наблюдения идут с лотка, «распивочно и на вынос», бессовестно тиражируются рынком.

Разумеется, рынок этот — а попросту говоря, капиталистический способ производства или, в данном случае, капиталистический способ производства фильмов — цепко держит и их самих. Но на

этом рынке, как и на всяком рынке, есть все же свои лабазы и ряды, и в тот калашный ряд современного капиталистического кинорынка, где несмотря ни на что искусство — действительно искусство, мистеру Кэффи с его горилльим фильмом соваться не стоит.

А он и не суется.

Не будем же и мы с вами, читатель, заходить пока в этот ряд.

Но и к многосерийным «Гориллам» все же возвращаться не станем — слишком уж низок уровень этих голливудских полуподвалов американского коммерческого телевидения.

Поднимемся этажом или даже, пожалуй, несколькими этажами выше.

4. Еще дюжина горилл

Поднявшись несколькими этажами выше, мы обнаружим, что случай с «Гориллами» не так уж и уникален.

Если же говорить об этажах не в фигуральном, как выше, а в буквальном смысле слова, то возможно, что ни подниматься, ни спускаться нам не придется — на студии «Метро-Голдвин-Майер» одновременно с «Гориллами», может быть даже в тех же павильонах, шли съемки фильма «Грязная дюжина» (ныне этот фильм вот уже несколько месяцев с огромным коммерческим успехом, побивая все кассовые рекорды, идет на экранах США и других стран).

И хоть во всем, что касается искусства, фильм этот, по сравнению с «Гориллами», совсем другой коленкор — в некоторых других отношениях — увы! — коленкор все тот же.

Начнем с того самого, с чего мы начали, говоря о «Гориллах», — с ситуации.

То, что она напоминает и «Горилл», и «Пушки острова Наварон», и многие другие военно-приключенческие фильмы (группа отчаянных храбрецов, выполняющих головоломно опасное задание в тылу врага), беда невелика: мы уже писали о практической неисчерпаемости подобной ситуации. Но вот то обстоятельство, что и подробности, коими в «Грязной дюжине» обрастает вышеназванная ситуация, поразительно смахивают на соответствующие подробности «Горилл», — это обстоятельство заставляет если не насторожиться, то удивиться, во всяком случае.

(Создателей и той и другой картин оно, это обстоятельство, заставило не только удивиться, но и насторожиться. И не только насторожиться, но и взаимно обвинить друг друга в плагиате. До суда, впрочем, дело не дошло.)

Излагать заново то, что мы назвали выше подробностями, вряд ли стоит — о них мы уже писали применительно к «Гориллам» (см. выше: начало второй главки). Отметим лишь некоторые различия.

Первое. Заключенные одной из американских военных тюрем в Англии, которых представители высшего командования США посылают в тыл врага, обещав им, в случае успешного выполнения задания, помилование, — это не воры и взломщики, приговоренные к сравнительно небольшим срокам, а убийцы и насильники, которых ждет либо смертная казнь, либо пожизненное заключение.

Второе. Преступников не четверо, а двенадцать.

Третье. Командует ими не лейтенант, а майор.

Таким образом, и офицер рангом повыше, и преступники рангом повыше, и числом их поболее. Во всех трех случаях, как видим, масштаб укрупнен. Это все, что касается ситуации. Что

же касается того, как она воплощена, то здесь масштабы тоже несравненно выше, и «Грязная дюжина» превосходит в этом отношении четверку «Горилл» по меньшей мере на восемь голов.

Поэтому, если, говоря о «Гориллах», мы ограничились лишь указанием на то, что создаются они бригадно-поточным методом, то здесь без имен хотя бы основных авторов фильма не обойтись.

Сценарий «Дюжины» написан такими опытнейшими кинодраматургами, как Наннелли Джонсон и Лукас Хеллер (по роману Э. М. Нейтенсона). Поставил фильм Роберт Олдрич — признанный мастер того, что кинематографисты и зрители стран английского языка называют «suspence» (напряженное ожидание — что будет дальше?).

С самого начала, когда дюжина отпетых поступает в распоряжение майора Райзмена и он нещадно муштрует их, готовя к предстоящей акции, и вплоть до финала, где отпетым удается-таки выполнить эту акцию — прорваться к вилле в Бретани, куда собрались на отдых несколько нацистских генералов, и уничтожить их, погибнув при этом самим (в живых остается только один),— фильм смотрится с неослабевающим интересом.

Но нас сейчас интересует не мастерство (несомненное), с которым сделан фильм, а его ведущая мысль, его идейное звучание.

И здесь нам уже не придется, как в случае с «Гориллами», задавать самим себе вопрос: а правомочно ли, мол, в связи с развлекательным фильмом (а от «Грязной дюжины» развлекательности тоже никак не отнимешь, так же как не отнимешь ее и от «Пушек острова Наварон») говорить об идеях и мыслях. В связи с этим фильмом — правомочно безусловно.

5. Всеобщее сумасшествие?..

В отличие от «Горилл» у авторов «Дюжины» и в мыслях не было представить своих двенадцать отпетых в качестве «милых, симпатичных преступников». Наоборот, «несимпатичность» их всячески подчеркнута.

Во-первых. Совершенные ими (до начала фильма) преступления вовсе не из тех, к которым можно отнестись снисходительно.

Во-вторых. Чуть ли не все они наделены чертами патологическими: «звероподобными и тупыми психопатами» называет их рецензент журнала «Лайф».

И, наконец, в-третьих. Малосимпатична и сама их миссия: вместе с нацистскими генералами должны погибнуть ни в чем не повинные женщины.

«Никогда еще не доводилось видеть в кино столь безоговорочно неприятную группку американских солдат, занятых столь безоговорочно неприятным делом» (снова «Лайф»).

Но и это еще не все. Ведь те, кому пришла в голову сама мысль использовать столь малосимпатичных людей для выполнения столь малосимпатичного задания, тоже едва ли могут рассчитывать на зрительскую симпатию.

А авторы вовсе и не стремятся расположить к ним зрителя. Представители высшего командования армии Соединенных Штатов показаны в фильме едва ли не бо́льшими психопатами, чем те, которые отправляются на выполнение задания. Майор Райзмен без обиняков выкладывает этим тупицам в генеральских мундирах все то, что он о них думает: «Только буйнопомешанному могло взбрести этакое в голову».

Правда, потом, когда почти то же самое скажет самому Райзмену армейский

психиатр (а скажет он, что надо быть сумасшедшим, чтобы заниматься муштрой с преступниками и психопатами), тот угрюмо буркнет в ответ: «Не придумаете ли вы лучший способ вести войну?»

И вот здесь-то, вероятно, и следует искать истоки горькой и циничной позиции авторов. Генералы — безумцы, и безумцы те, которым они отдают свои безумные приказы. Война — всеобщее сумасшествие, всеобщее преступление. Вообще война. Всякая война. Так можно прочитать основную мысль авторов.

И тогда становится понятной разноголосица критических отзывов. Реакционная пресса США возмущена, например, тем, как показана в фильме армия Соединенных Штатов и ее генералы. Журнал «Филмз ин ревью» считает, что фильм Олдрича «до такой степени напичкан социально-вредоносной пропагандой, что каждый, кто принимал участие в работе над ним, должен стыдиться этого». В чем именно состоит «социальная вредоносность» «Грязной дюжины», разъяснено несколькими строками ниже: «...командование армии Соединенных Штатов... представлено в фильме таким образом, что оно выглядит столь же преступным и столь же тупым, как и преступники».

Подобного рода замечания чрезвычайно характерны для этого журнала с его «охранительными» тенденциями, с его злобной подозрительностью по отношению ко всякого рода «вредоносным» веяниям, в число которых журнал в первую очередь включает обычно любую попытку показать на экране военнослужащих армии США без нимба вокруг головы.

Но фильм подвергается нападкам и на страницах других, гораздо более серьезных изданий и по другим, гораздо более серьезным поводам. «Одним из самых безнравственных, хотя в то же время одним из наиболее умело сделанных фильмов» считает «Грязную дюжину» Стивен Фарбер из «Филм куотерли», и от этого суждения так просто не отмахнешься.

Конечно, «безнравственность» фильма Олдрича — это не примитивная безнравственность фильмов, спекулирующих на темах, связанных с сексом, и не торгашеская безнравственность «Горилл». Безнравственность и цинизм здесь скорее форма отношения к миру или, если хотите, форма тотального отрицания его. И сводится все это, в конце концов, к той же тенденции «дегероизации», к той же подмене героя преступником*.

Разве что только здесь этими преступниками не любуются.

Но предстают они в этом фильме все равно как типичное и естественное порождение времени.

Времени, когда происходит действие, — начала сороковых или нашего с вами времени — конца шестидесятых?

А это, собственно говоря, и не очень важно. Помните: «Начиная со второй мировой войны наступило время антигероев»?

---

* Статья была уже набрана, когда в прессе появились сообщения еще о двух фильмах, использующих ту же ситуацию, что и «Гориллы» с «Дюжиной». В одном из них, правда,— в «Тройном кресте»— масштабы значительно уже: речь идет всего лишь об одном преступнике, работающем во время войны на Интеллидженс сервис и тем самым зарабатывающем себе послевоенное отпущение своих довоенных уголовных грехов. Зато авторы другого фильма — «Бригады дьявола», — сохраняя ту же ситуацию (уголовные преступники, используемые союзным командованием для операций в тылу врага), резко увеличивают масштабы: «горилл» здесь уже не четверо, не двенадцать, а целых полторы тысячи. Журнал «Тайм» прямо связывает выпуск на экран «Бригады дьявола» (достоинства которой он оценивает чрезвычайно низко) с небывалым коммерческим успехом «Грязной дюжины».

Но вторая мировая война в этом фильме превращается чуть ли не в условное время действия. Ни о целях, ни о задачах, ни о характере этой войны в фильме не говорится ни слова. Недаром некоторые рецензенты (кто с похвалой, кто с укоризной) склонны усматривать в «Грязной дюжине» своеобразную аллегорию, где вторая мировая война только ширма, а на самом деле речь идет о войне во Вьетнаме. Преступное командование, преступные исполнители приказов командования, не знающие и не желающие знать, за что, во имя чего и против кого они сражаются,— конечно, все это более характерно для войны, которую американский милитаризм ведет ныне во Вьетнаме, чем для второй мировой войны.

Но если это и так, если авторы и в самом деле хотели создать некую притчу или аллегорию, то смело можно поручиться, что лишь очень и очень немногим зрителям удастся догадаться, что́ имелось в виду. Ибо подстановка (если считать, что она имела место) действительно странная.

Если же считать нацистов — нацистами, а не просто неким персонифицированным изображением «противника», то авторов, пожалуй, не упрекнешь в том, что они стремятся выгородить гитлеровских преступников, представить их «симпатичными» (как в «Гориллах»). Нет, преступники в этом фильме — все, в нем нет «чистых» и «нечистых» — все замараны, все «грязны», и «симпатичных» здесь тоже нет — ни по ту, ни по другую сторону: антипатичны равно все.

Кроме, пожалуй, одного.

Майора Райзмена.

Но это — тема особая, и о ней в следующий раз.

(Окончание следует)

Рисованный человечек и Попеску-Гопо

Ион Попеску-Гопо прилетел на несколько дней в Москву. Прилетел не из Бухареста — из Франции, где только что получил на тамошнем конкурсе очередной приз. Мои коллеги штурмовали высокого, отлично говорящего по-русски Иона на пресс-конференции, а я ждал тихого часа и неторопливой беседы. Наконец-то такая возможность появилась. Два года я не видел Иона Попеску-Гопо. Что он успел за это время сделать?

— Думаете, я помню? Ведь два года в наше время — это целая вечность. Попробуем, однако, вспомнить. Итак, одна из последних моих работ — это картина «Фауст XX века». Я попытался переложить старую легенду на современный лад. Затем — мультипликация, мой дорогой друг — маленький человечек. Я рисую его каждый день, днем, утром и вечером, когда придется, при первой удобной минуте, и представьте, нам с ним вдвоем совсем не скучно. Вот моя записная книжка, с которой я по-репортерски никогда не расстаюсь. Видите, сколько намечено тем — только успевай рисовать... Сейчас я затеял цикл коротких сюжетов. Каждые пять секунд тридцать метров кинопленки или, как я еще говорю, семь таблеток. Пятнадцать таких фильмов я уже нарисовал, а всего хочу сделать сто. Сто рисованных лент! Штука серьезная...

— О чем эти ваши фильмы?

— О жизни, разных событиях, человеческих характерах и страстях...

Попеску-Гопо листает страницы своей удивительной записной книжки. И на каждой — его смешной человечек. Он бегает, ползает, купается, корчит рожи, посмеивается над неудачниками, бьет в опьянении посуду, лакает прямо из горлышка кальвадос, носит модные пиджаки с двумя разрезами на спине. Одним словом, деловой модник, стиляга внимательно пригля-

дывается ко всему и довольно едко посмеивается над тем, что ему не нравится.

— Хороша книжечка, не худо бы издать,— советую ее хозяину.

— Что вы! — удивляется Попеску-Гопо.— Ведь это моя лаборатория, так сказать, творческая кухня. Вот через полсотни лет я помру, тогда этим займется комиссия по творческому наследию. А сейчас пока поработаем. Ведь отсюда, с этих страниц, и начинаются некоторые мои фильмы. Фильмы, замечу вам, порой напоминают цветы. Одни покупают на базаре семена и разводят под окном заветные флоксы и гвоздики, а другие задумывают их и, представьте себе, выводят, выращивают их такими, какими они им пригрезились. И даже задуманного цвета добиваются...

— Что же сейчас вам пригрезилось?

— Сложный вопрос, большая проблема... Ведь каждый художник делает свой фильм по-своему. Существуют различные категории кинолент: коммерческие, театральные, драматические, эгоистические, туманно-философские, откровенно претенциозные, крикливые, камерные, режиссерские и псевдорежиссерские, операторско-режиссерские. Сейчас ведь бог весть сколько операторов и особенно сценаристов рвутся в режиссуру — порой это напоминает мне наводнение! Одним словом, велик ныне мир кино и только, возможно, всевышний, если он бывает в кино, знает, что происходит в этом неподвластном ему царстве.

— А к какой именно киноепархии вы причисляете себя?

— Прежде всего я мультипликатор, а уж потом — все остальное. Вероятно, это вызовет у кого-нибудь ухмылку. Не страшно! Не стоит торопиться с выводами... В жизни есть серьезные на сей счет аргументы...

— Не имеете ли вы в виду Диснея?

— Хотя бы! Многие ли из ныне живущих режиссеров, так сказать — большого формата, получили столь громадную аудиторию, какую имел при жизни недавно умерший великий Дисней? Многим ли мастерам экрана удалось поставить такую сумму человеческих проблем, как это сделал Дисней? Одним словом, я мультипликатор и, по-моему, мульткино еще не раскрыло всех богатств своей галактики...

— Наверное, об этом вы пишете в своей книге «Как делаются мультипликации»?

— Это, оказывается, тоже известно... Не скрою, грешен, пишу. Причем я не пишу о технике рисования фильмов, нет, это мне неинтересно. Я пытаюсь продраться в глубину, так сказать, мультипликационного мышления. Интересная это штука, можно сказать, совсем иной мир. Ведь здесь все наоборот: уродец вместо человека, тоненькая линия заменяет дерево, кружочек — арбуз, три штриха очерчивают характер... Все чертовски трудно, но безумно увлекательно. Я не хочу делать коммерческие картины: лучше уйду в живопись или займусь только мультипликациями. Не удивляйтесь: слишком много ерунды сейчас на мировом рынке. Посмотришь иногда некое именитое блюдо, и ужас охватывает. Опять, прошу прощения, обнаженно декольтированный сюжетик, смятая постель, опять деньги, заработки, капиталы! В подобные минуты очень грустно бывает в кинозале. Вероятно, поэтому я и не могу обойтись в своих фильмах без улыбки и смеха. Правильно считал наш великий комедиограф Караджале: пусть живой человек хотя бы однажды искренне улыбнется! Ведь такую настоящую улыбку не может заменить даже ведро глицериновых слез!

...Дюжина вопросов вертится у меня на языке: что любит веселый Ион на экране, что ненавидит, почему не стал профессио-

нальным художником, как «перекладываются» страницы записной книжки на киноленту?.. А я слушаю и молчу. «Молчание в интервью порой бывает не менее важным, чем сам разговор»,— однажды заметил Назым Хикмет, только что вернувшийся из поездки в одну из африканских стран. Я спросил его, как съездилось, и Назым с удовольствием обрушил на меня абзацы длиною в десять-пятнадцать минут. Я терпеливо молчал, запомнив навечно требовательную выразительность назымовских глаз, которые призывали меня не торопиться со следующим вопросом. Молчу, хотя меня сейчас сжигает потребность немедленно выяснить, откуда у Попеску-Гопо берется это бесконечное множество сюжетов. Но не буду перебивать — авось сам скажет.

— Не понимаю, почему в некоторых странах платят деньги за намек на сюжет,— возмущается Попеску-Гопо.— Ведь так можно продавать воздух! Дыши сколько тебе угодно, глотай его ртом, носом, наконец, ушами, если можешь. Ведь сюжеты везде вокруг нас. Они подобны радиоволнам. Хватай их — и крышка. Скажем, у меня в «Фаусте» есть сцена хирургической операции, целью которой является замена человеческого мозга. Ведь делали у Павлова в лаборатории нечто подобное мышам — так, по крайней мере, я слышал. А люди? Представьте себе: пьянице, хапуге или нахалу заменили мозг, поставили мозг знаменитого скрипача. Что получится, каким будет новый характер? Не станет ли наш Паганини дома бить свою жену или водить смычком вместо поварешки в суповой кастрюле? Или, скажем, пересадить двадцатилетнему жуиру мозги угасающего старика мудреца. Помните Фауста? Подумайте только, какое здесь открывается поле для размышлений и веселых поисков! Вообще рисованный фильм по самой своей сути создан для философского осмысливания жизни. А в этом деле матушка-сатира, ювеналов бич, всем позарез нужна. Не зря ведь считают, что человек, смеясь, расстается с прошлым. Вот почему, думается, в будущем, скажем —через пять-десять лет, мультипликация займет огромнейшее место в кино. И поверьте мне, она непременно потеснит кое-что в так называемом «большом» киноискусстве. Вот по этой причине я, снимая игровые ленты, по-прежнему дружу с мультипликацией. И по этой же причине не люблю на экране всякие фокусы. «Новая волна» нынче, кажется, малость поулеглась, если не исчезла совсем. Я ищу «новую волну» в содержании, а кое-кто из французских коллег слишком переусердствовал, решив начисто взорвать старую форму. Вот и получилось: все у них в тумане! А что в тумане можно приобрести, кроме синяков и ссадин?..

Попеску-Гопо говорит. Я слушаю. Молчу и слушаю. Увлекательно говорит румынский режиссер. Веселый человек из Бухареста снова показывает свою книжку.

— Как видите, я не пишу сценариев. Я рисую их. Это быстрее и к тому же короче. А на мировом экране столпотворение длинных фильмов. Каждому режиссеру непременно подай две серии. А я по-прежнему остаюсь рабом коротких лент. Убежден, что мультипликация — это живое искусство. Дерись за то, что любишь и чем дорожишь. Не прыгай козлом, не закидывай глаза к небесам в гордом одиночестве. Дай людям ощутить живую жизнь.

Попеску-Гопо пристально посмотрел на меня, перевел дух и заметил:

— Мы, кажется, уже обо всем поговорили. Вроде ничего нового, а я вот знаю: многим это не понравится! Что поделаешь? Искусство не может жить без правды. Искусство мультипликации в том числе.

Н. МАР

Отовсюду

Англия

Мир продажной прессы, лживых реклам, всесильных магнатов предстает перед зрителем в фильме «Мне не забыть его имени», поставленном Майклом Уиннером по сценарию Питера Дрейпера. Роль Джонатана Льюта, владельца рекламного агентства, играет в фильме Орсон Уэллс. Один из наиболее преуспевавших его служащих Эндрю Куинт (Оливер Рид) решает вступить в борьбу против нечистых комбинаций и лжи, на которых основана деятельность агентства. Куинт уходит со службы и начинает сотрудничать в небольшом журнале, где, как он полагает, ему удастся вывести на чистую воду своего бывшего босса. Однако журнал в результате разного рода махинаций попадает в руки Льюта. Тогда Куинт создает рекламный фильм, представляющий собой разоблачение той системы коммерциализма и обмана, на которой основана деятельность рекламных агентств. Фильм имеет успех на фестивале рекламных фильмов, однако премию за него получает тот же Льют. Критики высоко оценивают мастерство ведущих актеров, полагая, что в этой трагикомедии отражены горечь и разочарованность, свойственные определенным кругам английского общества. «В какой цене честность на этой неделе?» — небрежно спрашивает в одном месте Льют, и эта циничная реплика характерна для господствующей в фильме горькой, скептически-безнадежной интонации.

Болгария

«Эзоп» — картина, над которой работает Рангел Вылчанов,— без сомнения, новый шаг в исканиях этого режиссера, до сих пор обращавшегося только к реалиям болгарской жизни. И в то же время новый фильм, как бы оставляя в стороне предыдущие работы Вылчанова — «Инспектора и ночь» и «Волчицу», — продолжает в какой-то степени известную его драму «Солнце и тень», воспринимая от нее стремление к решению сложнейших философских проблем и накаленную атмосферу философской дискуссии. Новая картина Вылчанова, по словам журнала «Болгарские фильмы», будет основана на своеобразном споре между подлинным Эзопом и «премудрым Эзопом», родившимся в воображении сценариста Ангела Вагенштайна. Различие этих двух фигур видится критику журнала Ивану Дечеву в следующем: «Премудрый Эзоп будет повторять десятки раз: «Мир существует не со вчерашнего дня...» — и из этого преувеличенного понимания повторяемости вещей вытекает и определенное недоверие к личности, к возможностям индивидуума». Антитеза же премудрого — «подлинный Эзоп — этот уродливый и страдающий художник... постоянно живет чем-то всепоглощающим и абсолютным — стремлением к свободе... Его любовь к бывшей повелительнице — красавице Родопис — принесет ему страдание, но, с другой стороны, страдание придаст ему силы преодолеть собственную слабость».

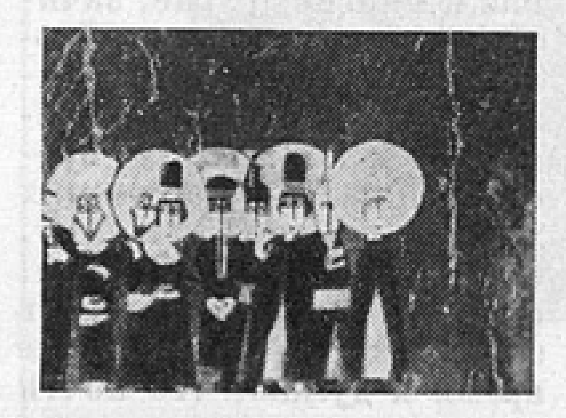
По замыслу Вылчанова, картина не будет тяготеть к доскональному воспроизведению исторических фактов и «из исторического повествования... превратится в своеобразную «кинобасню» о судьбе и месте художника вообще».

●

По случаю состоявшегося недавно смотра болгарской мультипликационной продукции Атанас Свиленов в еженедельнике «Народна култура» подводит баланс развития этого жанра в Болгарии, точнее — развития отношения к нему кинематографической общественности. Еще несколько лет назад мультипликация считалась «кинематографом для младенцев».

После ряда премий, полученных болгарскими мультипликаторами на международных фестивалях, настроение коренным образом изменилось, родился крайний и некритический энтузиазм, все чаще в газетные статьи стали проникать определения вроде: «мировой уровень», «среди наилучших в Европе», «национальная школа с международным авторитетом». Свиленов считает, что основания для подобной патетики нет. Без сомнения, можно говорить о росте формального мастерства болгарских мультипликаторов, о разнообразии их пластических поисков, но в то же время заметно в ряде

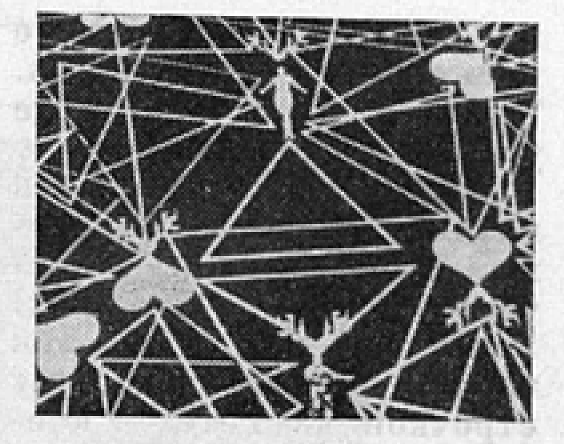
случаев отсутствие значительных идей, глубоких мыслей, без которых формальное мастерство повисает в пустоте. Даже новая картина признанного главы школы Тодора Динова «Изгнанный из рая» показалась Свиленову по уровню гораздо ниже прежних шедевров мастера «Яблоко», «Ревность», «Маргаритка». Многих художников рецензент упрекает в подверженности своеобразной болезни «нарциссизма», выражающейся в излишнем самолюбовании, в увлечении собственным умением в ущерб идейной значимости. Подобные тенденции особенно усилились после проведенной в Болгарии ретроспективы фильмов Нормана Мак Ларена. Критические замечания автора направлены главным



«Изгнанный из рая»

образом в адрес Ивана Андонова, автора картины «Эсперанца», и Стояна Дукова, поставившего фильм «Дома-крепости». Оба произведения, по словам критика, «если вообще могут произвести впечатление, то только капризами неконтролируемого, лишенного серьезной идейно - художественной опоры воображения».

Наиболее значительным фильмом смотра Атанас



«Эсперанца»

Свиленов считает картину Христо Топузанова и Доньо Донева «Корова, которая...»

●

В Софийском киноцентре снимается новый детективный фильм, один из персонажей которого известен каждому болгарину, читающему газеты. В картине «Опасный полет» этот персонаж зовется профессором Димовым, в жизни его прототип носил имя Ивана-Асена Георгиева и был ответственным работником болгарского представительства при ООН. В 1963 году процесс Георгиева взволновал всю общественность: выяснилось, что он «был крупной фигурой в международном шпионаже, сотрудником ЦРУ. В своих мемуарах Аллен Даллес высказал глубокое сожаление по поводу его утраты, после того как болгарская разведка и справедливый приговор положили конец его антинародной, угрожающей делу мира деятельности»,— указывает репортер журнала «Болгарские фильмы». Несмотря на драматизм этого подсказанного жизнью случая, не он лежит в основе фильма. Сценарист Константин Кюлюмов заявляет, что не намерен заниматься психологическим «анатомированием» морального падения, осью картины станет драма разведчика — майора Калинова, учителем которого был Димов. Профессор на долгие годы поразил воображение молодого человека, юноше импонировали его эрудиция и интеллект. Когда зарождаются подозрения в двуличности Димова, разведчик отказывается этому верить, но перед лицом неопровержимых фактов сам вызывается выполнить задание по разоблачению своего бывшего учителя.

Картину ставит Димитр Петров, известный своим фильмом «Капитан».

●

Одна из лучших пьес современного болгарского драматического репертуара — «Прокурор» Георгия Джагарова — дождалась своего кинематографического воплощения.



«Прокурор»

Ставит фильм режиссер Любомир Шарланджиев по сценарию, написанному советским кинодраматургом Будимиром Метальниковым. Шарланджиев задумал свой фильм, как политическую драму, драму мировоззрений: «Прокурор», по его словам,— «произведение, которое строится не на житейской интриге, а на содержащихся в нем идейных концепциях и их поединке.

И я должен сразу сказать, что именно в этом заключается его художественная и гражданская сила. Даже больше: именно содержащиеся в нем концепции помогают мне понять индивидуальную жизнь героев пьесы — Прокурора, Следователя, членов семьи Войновых. Именно в сфере идейной они очерчиваются особенно четко и убедительно».

Действие происходит в начале 50-х годов. Главный герой фильма отстаивает принципы социалистической законности, борется с обманом и несправедливостью.

ГДР

... Коленопреклоненные мужчины и женщины в скорбных, падающих тяжелыми складками одеждах. Тяжелое молчание камня, из которого изваяны эти фигуры. Молчание пасмурного осеннего дня. Тишина кладбища, где установлен памятник.

Это — один из кадров научно-популярного фильма, посвященного творчеству Кэте Кольвиц. Режиссер Курт Тетцлав назвал свою картину строчкой из Гете — «Семенное зерно не должно быть перемолото». Кэте Кольвиц часто пользовалась этой цитатой.

Тетцлав сделал интересный и необычный фильм. Широко используя дневники художницы, ее письма, рисунки, фотографии начиная с 1914 года, он проследил на примере ее работы над памятником для солдатского кладбища в Рогевельде, как преломилась в творчестве Кэте Кольвиц тема войны. За историей, казалось бы, только одного произведения открылась зрителю вся глубина и многогранность духовного мира художницы, антифашистский, антивоенный, глубоко выстраданный пафос ее творчества.

Время, личность, творчество — так определил свою задачу режиссер картины.

●

Советским зрителям знаком уже фильм «Героин», в основе сюжета которого — история трудной охоты таможенной инспекции ГДР за бандой преступников, нелегально транспортирующих героин по маршруту Берлин — Будапешт — Белград. В главной роли таможенного инспектора Цинна снялся известный артист Гюнтер Симон.

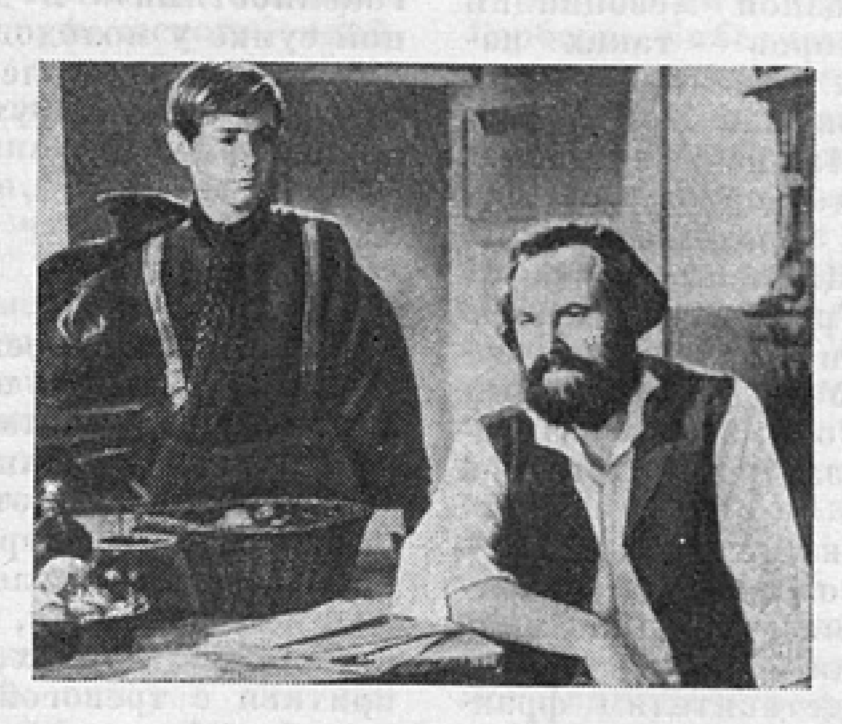
— Юношей,— признался Гюнтер Симон на страницах журнала «Фильмшпигель», — я, как и многие другие, зачитывался книжками о Шерлоке Холмсе и других сыщиках, с риском для жизни выслеживающих преступников и помогающих людям, попавшим в беду. Став взрослым, я понял, сколько чепухи было в этих книжках. Но в то же время я думаю, что почти в каждом человеке, особенно в молодом, живет что-то от криминалиста, готового вступить в борьбу с преступниками и помочь торжеству справедливости. Поэтому я рад, что, будучи уже взрослым «молодым человеком», пережил интереснейшее приключение, сыграл в фильме режиссеров Хайнца Тиля и Хорста Брандта инспектора Цинна.

●

После окончания работы над фильмом «Дело Берндта К.» — докумен-

Литография Кэте Кольвиц «Мир, воспринимаемый из первых рук» (1942)





На студии ДЕФА (ГДР) ставится фильм «Мавр и лондонские грачи» по известной книге для детей Ильзы и Вильмоса Корн. В фильме, как и в книге, рассказан эпизод из жизни Карла Маркса во время его пребывания в Англии. Ставит фильм молодой режиссер Хельмут Дзюба. В роли Маркса снимается Альфред Мюллер.



тальной ленты, рассказывающей историю одного из солдат команды «Конго-Мюллера»,—известные кинопублицисты Вальтер Хейновски и Герхард Шойман приступили к новой картине.

— «Дело Берндта К.» было некоторым отступлением от нашего жанра «разговаривающий человек»,— говорит Хейновски.— Фильм возник случайно. Один из зрителей во время демонстрации «Смеющегося человека» узнал в команде Мюллера Берндта К., своего школьного товарища. Берндт бежал в Западную Германию, завербовался в Конго и погиб там. Узнавший его окончил школу, потом высшее учебное заведение. Как раз в то время, когда шла работа над картиной, ему был торжественно вручен диплом инженера. Кинофотодокументы, письма, несколько натурных съемок позволили сделать фильм-исследование на материале сопоставления судеб этих двух молодых людей.

— Картина, которая сейчас лежит на монтажных столах,— продолжает Шойман,— сделана по нашему методу «художественного интервью». Во время пребывания во Вьетнаме мы сняли интервью с десятью пленными американскими летчиками. Всем десяти мы ставили одинаковые вопросы. Беседовали очень подолгу. Так же как в случае с Мюллером, в нашем новом фильме мы даем высказаться врагу. Показывая убийц не с оружием в руках, а спокойно разговаривающими, мы нигде не будем действовать «перстом указующим». Просто беседа. Зрители сделают выводы сами.

Италия

Как можно судить по сообщениям печати, итальянские кинематографисты принимают все более активное участие в общественной и политической жизни страны. Под призывом голосовать на парламентских выборах за представителей левых, прогрессивных сил, с которым выступили накануне выборов передовые деятели итальянской культуры и искусства, стоят подписи многих видных мастеров кино — Карло Лидзани, Валентино Орсини, Бруно Паолинелли, Джузеппе Феррары, Нелло Ризи и других режиссеров, кинокритиков, актеров.

В интервью газете «Унита» Лукино Висконти заявил: «Я всегда голосовал за Итальянскую коммунистическую партию, хотя, как известно, я никогда не состоял ее членом.

На предстоящих выборах я вновь отдам свой голос ИКП...» Режиссер далее объяснил, что он делает это на основе анализа международной обстановки, характеризующейся, с одной стороны, усилением опасности со стороны военщины США, НАТО, неонацизма в Западной Германии, греческого фашизма, а с другой — укреплением социалистических сил во всем мире, выходом Франции из НАТО, поражениями, которые терпят американские захватчики во Вьетнаме. Также и в области внутренней политики, сказал Висконти, произошли значительные перемены, и настало время покончить с двадцатилетней монополией правящей христианско-демократической партии. Осуществить эти перемены возможно только под руководством коммунистов. Оздоровить положение в итальянском кино, освободить его от удушающего гнета и влияния американизма, атлантизма и спекуляции удастся только, если будет изменен весь политический курс Италии, если во главе страны, парламента и правительства встанут представители прогрессивных сил, заключил свое интервью Висконти.

Энергично протестуют кинематографисты и против полицейских репрессий, обрушившихся в последнее время на итальянских рабочих, крестьян и студентов. Специально созданный Национальный комитет по борьбе против репрессий принял и опубликовал документ, озаглавленный «Нет репрессиям!». Под этим документом, текст которого помещают левые газеты, мы находим подписи кинематографистов — членов профсоюзной Ассоциации киноавторов — таких известных режиссеров и сценаристов, как Серджо Амидеи, Марко Беллоккио, Бернардо Бертолуччи, Лино Дель Фра, Витторио Де Сета, Джузеппе Феррара, Уго Грегоретти, Карло Лидзани, Валентино Орсини, Уго Пирро, Франческо Рози, братья Тавиани, Чезаре Дзаваттини и другие.

Моника Витти заявила о своей солидарности с бастующими трудящимися Франции. Актриса заявила представителям французской печати: «Все то, что сейчас происходит во Франции и во всем мире, имеет слишком важное значение... и я чувствую, что никак не могу это игнорировать».

●

Газеты сообщают об аресте семнадцатилетнего «туриста» — гражданина США, проживающего в Канаде, который напал с пистолетом в руках на нескольких священников в одной из церквей Милана. Подоспевшие полицейские захватили его после перестрелки в церкви. Юноша вывесил белый платок в знак сдачи только после того, как был ранен. Этот факт уголовной хроники, оказывается, связан с кино: мысль похитить «сокровище святого Амвросия» (так зовут покровителя Милана) пришла в голову американцу после ряда фильмов, в которых американские гангстеры грабят итальянские церкви. Кстати, юный грабитель собирался после святого Амвросия ограбить святого Петра в его соборе в Риме. Он писал своему отцу в Канаду: «Италия полным-полна алтарей и мадонн, усыпанных драгоценностями». В дорожной сумке у молодого любителя кино оказался полный набор инструментов для взлома.

●

Итальянский режиссер Серджо Леоне прославился своими сделанными в Италии и Испании вестернами. Фильмы эти имели огромный коммерческий успех, в том числе и на родине вестернов, в Соединенных Штатах, хотя критики с тревогой писали об избыточной и бессмысленной жестокости, свойственной фильмам Леоне. Голливуд, естественно, обеспокоенный коммерческим успехом фильмов Леоне, поступил так, как он обычно поступает в подобных случаях, — подписал с режиссером контракт. Первый «настоящий» вестерн, к работе над которым Леоне приступил в Голливуде, будет называться «Жили-были как-то на Западе», и заняты в нем будут такие звезды первой величины, как Генри Фонда и Джейсон Робардс, участвовавшие, как известно, в многочисленных, в том числе и во многих первоклассных, вестернах, а также Клаудиа Кардинале, недавно дебютировавшая в этом жанре (фильм «Профессионалы»).

США

Война во Вьетнаме является для Голливуда чем-то вроде табу, пишет в журнале «Сайт энд саунд» Аксель Мэдсен. «Подпольное» кино, столь красноречиво высказывающееся на многие дру-

гие считающиеся запретными темы (в основном порнографического свойства), также хранит в этом отношении молчание. Причиной этому, полагает Мэдсен, то обстоятельство, что слишком уж много американцев недвусмысленно осуждают внешнюю политику правительства США. Вьетнамская война, пишет Мэдсен, непопулярна даже в Голливуде; именно этим можно объяснить трудности, с которыми сталкивается Пентагон в своих попытках завербовать известных актеров для выступлений перед американскими солдатами во Вьетнаме. С другой стороны, пишет Мэдсен, для обстановки, царящей в Голливуде, характерно, что только немногие из мастеров американского кино решились выступить против этой грязной войны.

Единственный фильм, посвященный вьетнамской проблеме,— «Зеленые береты»,— был закончен производством еще в конце прошлого года, однако на экраны вышел только совсем недавно. Постановщики фильма — Мервин Лерой и Джон Уэйн, последний исполняет также одну из центральных ролей.

Действие этого фильма происходит в 1963 году, то есть еще до начала активного вмешательства США во вьетнамский конфликт. Джон Уэйн, известный своими реакционными взглядами, заявил, что у него «нет ни малейшего сомнения относительно правильности» вьетнамской политики США. Фильм, однако, оказался настолько низок по своим художественным достоинствам, что о его провале пишет даже реакционная печать.

●

Известный режиссер Герберт Биберман был в числе тех прогрессивных деятелей Голливуда, которые подвергались преследованиям в период маккартизма. Как и его товарищи по знаменитой «голливудской десятке», Герберт Биберман был занесен в «черные списки» и в течение последних двадцати лет сумел снять только один фильм — «Соль земли» (1953),— ставший одним из самых значительных произведений прогрессивного кинематографа США.

Прошедшие с тех пор годы не изменили Бибермана — фильм «Рабы», к работе над которым приступает режиссер, также будет посвящен актуальнейшей для Соединенных Штатов проблеме — негритянскому вопросу.

Действие фильма будет происходить в 50-е годы прошлого века, однако, по словам его продюсера Филипа Лангнера, создатели картины всемерно подчеркнут «связь между прошлым и тем фактом, что рабство негров было причиной многих расовых проблем, актуальных еще и в наши дни».

Сценарий фильма написан самим Биберманом в соавторстве с известным негритянским писателем Джоном Оливером Килленсом. На главную роль приглашен выдающийся актер-негр Осси Дэвис.

●

Известный американский писатель Норман Мейлер (автор романа «Нагие и мертвые» — одного из крупнейших произведений послевоенной литературы США) неоднократно выступал с протестами против политики США во Вьетнаме. Примкнувший недавно к движению так называемого «подпольного» кино, Мейлер и в своих кинематографических начинаниях придерживается общественно значительной тематики (в



Последние актерские работы Элизабет Тейлор — Катарина в «Укрощении строптивой» (на снимке), Марта в «Кто боится Вирджинии Вульф?» и другие—заставили многих критиков признать, что знаменитая Лиз—не только звезда в голливудском значении этого понятия, но и весьма одаренная актриса. Помимо ее творческих достижений, пресса отмечает также и ее критические выступления по адресу нынешней политики правительства США

противовес большинству остальных деятелей «подпольного» кино, в фильмах которых трактуются главным образом сексуальные проблемы). Свой новый фильм Мейлер намерен снимать в «импровизационной манере». Действие будет происходить в помещении полицейского участка, основой фильма станет конфликт между «официальщиной» и человечностью. Исполнителями ролей (их свыше пятидесяти) будут непрофессионалы; одну из основных ролей исполнит сам Мейлер.

Франция

Кинопромышленность предъявляет постоянный спрос на старинное оружие, необходимое для съемок картин исторического содержания. Но такого оружия в продаже все меньше и меньше, а цены все выше и выше. Так, цена на парадную шпагу сравнительно недалекого прошлого (XIX век) доходит до 400 франков, за шпагу XVII века приходится платить уже около трех тысяч, а кинжалы и шпаги средних веков расцениваются свыше 5000 франков.

Бутафория не может заменить настоящее оружие. Ведь по ходу действия приходится не только показывать оружие, но и пускать его в ход.

Но теперь во Франции «старинный» кинжал можно купить за 80—90 франков, а «средневековую» шпагу примерно за 130. Только знаток сможет определить, что это изделие изготовлено в наши дни.

Не забыто и огнестрельное оружие. В окнах магазинов оружейников появились ящики с револьверами «Кольт-шериф» модели 1861 года и более ранние (начало XIX века) кремневые пистолеты модели «Кентукки».



Мишель Симон исполняет главную роль в фильме «Старик и ребенок»

●

Фильм Марселя Карне «Молодые волки» расценивается критиками как творческий повтор, перепев его же фильма о молодежи «Обманщики».

«Фильм точно повторяет рецепты, которые привели к успеху «Обманщиков», — утверждает Тристан Рено в «Леттр франсэз». Среди персонажей фильма — юноша из богатой буржуазной семьи, восставший против образа мышления своих родителей, и сын служащего, решивший любыми средствами добиться «места под солнцем».

ФРГ

Руководство организованной недавно в Мюнхене фирмы «Националь-фильм», которая, как известно, теснейшим образом связана с НДП — неофашистской партией Западной Германии, официально заявило, что намерено создать фильмы, посвященные деятельности отрядов СС во время второй мировой войны. В планах фирмы значатся также картины о «борьбе с партизанами». Начата работа над фильмом о Рудольфе Гессе, заместителе Гитлера по руководству нацистской партией, который, как известно, был приговорен в Нюрнберге к пожизненному тюремному заключению и отбывает ныне свой срок в западноберлинской тюрьме Шпандау. Фильм о Гессе будет совместного производства — партнерами западногерманских реваншистов выступят в данном случае кинодельцы из Южно-Африканской Республики. Альянс вполне логичный, если иметь в виду политику расистского террора, проводимую властями ЮАР, а также то обстоятельство, что Гесс, по замыслу руководства фирмы, должен предстать в картине фигурой героической — «мучеником за дело европейского единства».

●

Западногерманское телевидение отметило пятидесятилетие УФА — одной из крупнейших в истории немецкого кино фирмы по производству фильмов. Основанная за несколько месяцев до крушения кайзеровской Германии начальником штаба германской армии Людендорфом, УФА с первого своего дня должна была служить реакции и милитаризму. Немногие интересные фильмы, выпущенные студиями УФА, были созданы вопреки нажиму акционеров — финансистов из «Немецкого банка», угольных и стальных королей Рура. Основную массу кинопродукции составляли пошлые развлекательные ленты или супербоевики, проникнутые шовинистическими мотивами. «Помесь Круппа и Вагнера»,— писали об этих фильмах прогрессивные немецкие кинокритики.

Незадолго до прихода к власти Гитлера УФА оказалась в руках одного из сторонников фашизма крупного промышленного магната Гугенберга. Нацистский переворот эта фирма приветствовала милитаристскими фильмами, возвеличивавшими прусского короля Фридриха II и воспевавшими боевые действия германских подводников в войне 1914—1918 годов. На первой же встрече с руководителями немецкой кинопромышленности Гитлер приказал прокрутить ленту о Нибелунгах в качестве образцового кинофильма, соответствующего его представлениям о киноискусстве.

В годы гитлеровского владычества УФА становится поставщиком фильмов, сделанных по нацистским стандартам. Из ее студий выходят погромные ленты, отравляющие немецкую молодежь ядом ненависти к другим народам, фильмы-фальшивки, рисующие прошлое Германии в угодном гитлеровским пропагандистам духе, кинокомедии, отвечавшие убогим вкусам обывателя. Гитлер считал продукцию УФА важным средством психологической обработки населения «третьего рейха». Он просматривал все ленты до их появления на экране, лично выносил решения о награждении или наказании авторов фильмов.

Тесно связавшая свою судьбу с нацистской культурой, УФА погибла под развалинами гитлеровской Германии. Но еще за три месяца до полного краха на одной из студий был завершен фильм «Кольберг», проникнутый пафосом тотальной войны. Последние кадры, снятые операторами УФА за неделю до капитуляции вермахта, призывали немок обучаться стрельбе «фауст-патронами».

В настоящее время УФА не существует. Но люди, сотрудничавшие на ее студиях, живы. В фильм, показанный по западногерманскому телевидению, было включено интервью с бывшим «имперским директором по производству фильмов» Фрицем Хипплером. Автор наиболее гнусных фашистских агиток, выпущенных УФА, живет сейчас в Берхтесгадене, неподалеку от бывшей резиденции своего фюрера. В беседе с телевизионным корреспондентом Фриц Хипплер говорил о том, что он считает свою деятельность в годы гитлеризма достойной уважения. Он ни в чем не раскаивается.

Тон бывшего гитлеровца понять нетрудно, если вспомнить о том, что западногерманская неонацистская партия НДП недавно основала в Мюнхене свою собственную студию по производству кинофильмов.

У хипплеров есть основания надеяться, что их опыт еще пригодится в нынешней Западной Германии.

Да, мьюзикл есть вещь!..

Место водевиля с его куплетами и танцами давно уже занял в современном кино- и театральном искусстве мьюзикл — о фильмах этого столь популярного ныне на Западе жанра мы писали неоднократно. В Соединенных Штатах был даже отмечен недавно своеобразный юбилей: двадцатипятилетие со дня первого представления «Оклахомы» — мьюзикла, который многие считают родоначальником этого жанра. С полной категоричностью, впрочем, утверждать это трудно: родственные связи мьюзикла восходят гораздо дальше в глубь десятилетий — в числе его предшественников, например, можно, не боясь ошибиться, назвать хорошо известную советским зрителям «Трехгрошовую оперу» Бертольта Брехта и Курта Вайля.

Томми Стил в фильме «Половинка шестипенсовика»



Так или иначе, но фильмы этого жанра по-прежнему занимают весьма значительное место в кинопроизводстве Англии и США. Делаются они с помпой и размахом, снимаются, как правило, на широкоформатной пленке, денег на них продюсеры не жалеют, так как в прокате они обычно имеют большой успех и с лихвой окупают затраченные на них миллионы, а порой и десятки миллионов долларов.. Немало, во всяком случае, продюсеров, будь они знакомы с русской классической литературой, могли бы повторить (чуть переиначив, как это мы сделали в заголовке нашей заметки) знаменитое высказывание грибоедовского героя.

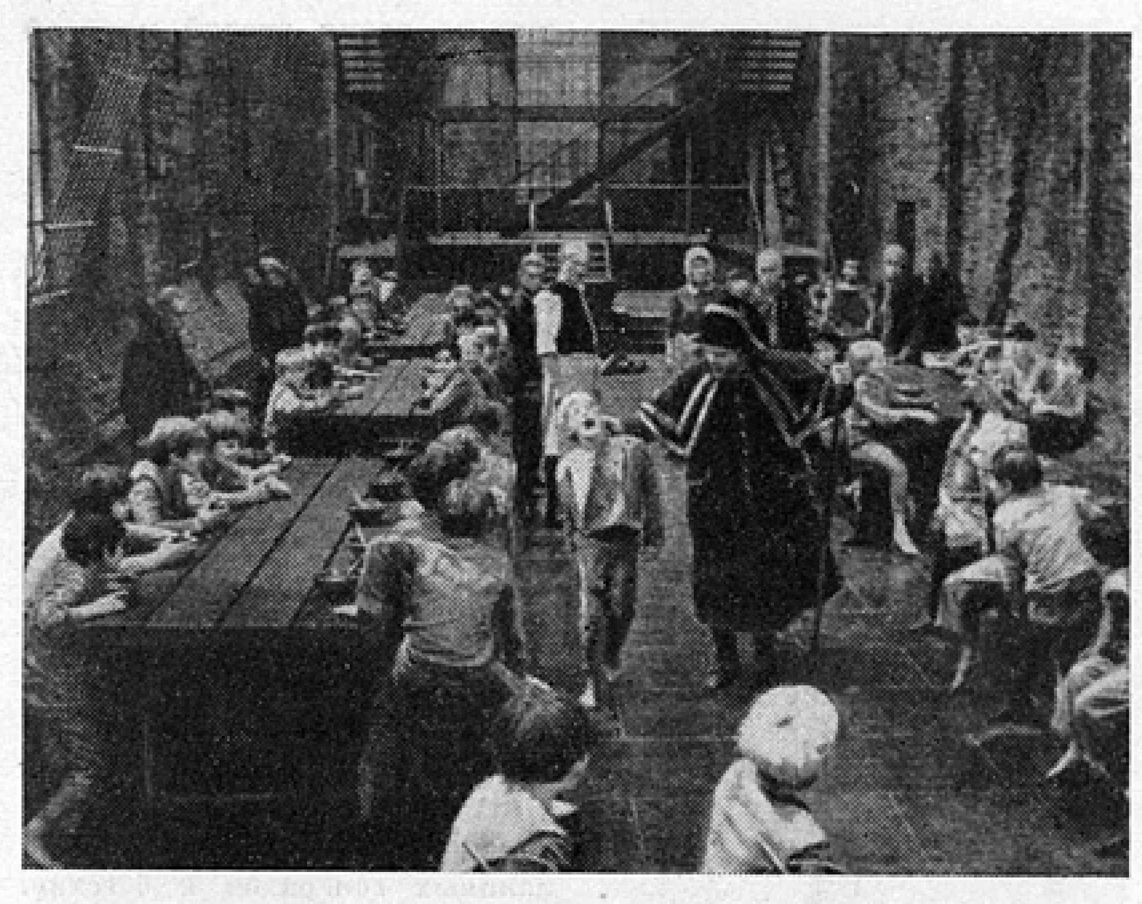
Однако миллионы — миллионами, а подлинно высокохудожественных фильмов, наподобие «Вестсайдской истории», создано в этом жанре немного.

Не принесли успеха (творческого) своим создателям и два новых сверхбоевика, на которые возлагались большие надежды: «Кэмилот» и «Доктор Дулиттл». Оба построены (как это обычно и бывает с подобного рода фильмами) на материале произведений, созданных ранее в другом жанре и имевших зрительский и читательский успех: в основе «Кэмилота»— одноименный сценический мьюзикл Фредерика Лоу и Алана Джея Лернера (авторов «Моей прекрасной леди»), шедший восемь лет назад на Бродвее, а «Доктор Дулиттл» создан на основе популярных в Англии и США детских книжек Хью Лофтинга, рассказывающих о приключениях «звериного доктора» (некоторое подобие нашего доктора Айболита).

Особенно дружно ругают критики «Кэмилот», хоть, казалось бы, и его сюжетная основа (история распри легендарного короля Артура с рыцарем Ланселотом), и имена исполнителей (Ричард Харрис, Ванесса Редгрейв, Франко Неро, Дэвид Хеммингс) позволяли ожидать, что фильм будет если не ахти каким художественным, то, во всяком случае, зрелищным и увлекательным. Фильм же получился, по отзыву «Мансли филм буллетин», невероятно скучным, постановщик (Джошуа Логан) «не сделал даже попытки приспособить произведение, написанное для сцены, к требованиям иного искусства и почти полностью пренебрег заложенными в материале легенд о короле Артуре изумительными возможностями проявить творческую изобретательность».

Среди критических отзывов на «Доктора Дулиттла» есть несколько более или менее благосклонных (особой похвалы удостоился Рекс Харрисон — исполнитель заглавной роли), но даже самые снисходительные по отношению к фильму критики пишут о невыразительной музыке (Лесли Брайкесс) и малоизобретательной режиссуре (Ричард Флейшер).

И «Кэмилоту» и «Доктору Дулиттлу» критика противопоставляет еще один мьюзикл, вышедший на экраны почти одновременно с ними и доказавший, по словам одного из рецензентов, что «грандиозность затрат может не помешать киномьюзиклу стать легким, живым, остроумным и увлекательным зрелищем». Речь идет о картине «Половинка шестипенсовика», созданной на основе раннего романа Герберта Уэллса «Киппс». Действие картины (как и романа) происходит в конце XIX века, ее героев — Артура Киппса и его подругу Энн (которые еще в детстве поклялись быть вер-





«Оливер»



«Оливер». Четырнадцатилетний Джек Уайлд в роли Джека Даукинса по прозвищу «Ловкий Плут»

ными друг другу и, пройдя через ряд испытаний — неожиданное наследство, встреча Киппса с другой девушкой и т. д.,— снова соединились вместе) играют Томми Стил и Джулия Фостер. Уэллс дал своему роману подзаголовок «История простой души», и, судя по отзывам прессы, Томми Стилу, известному эстрадному певцу, как нельзя более удалось передать чистосердечие и простодушие своего героя.

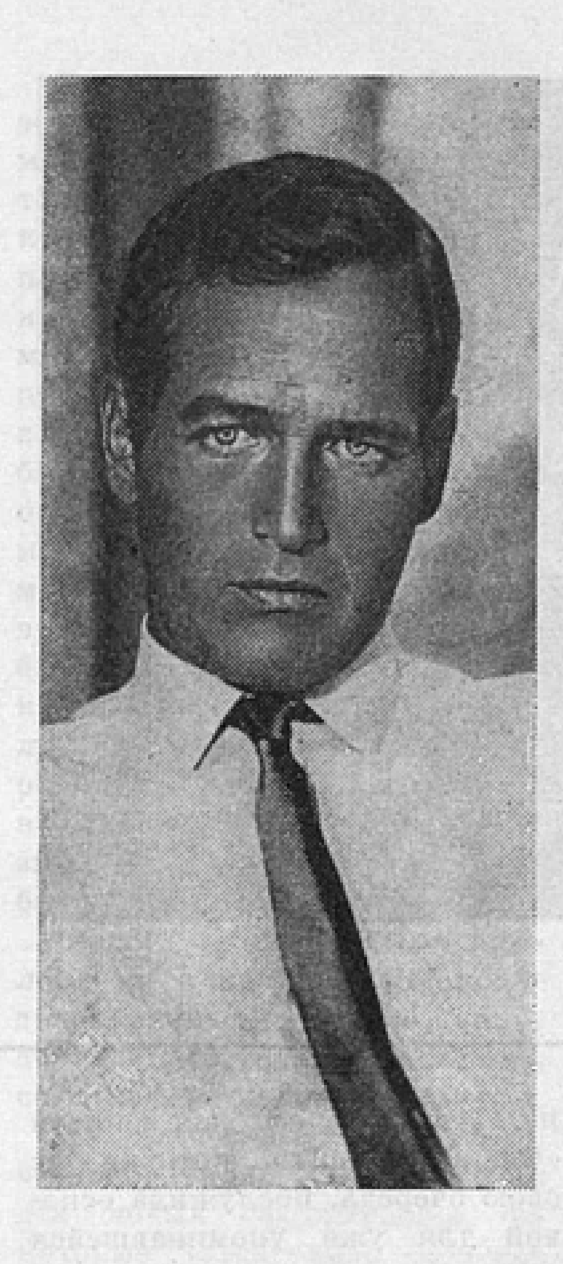
Успех фильма оживил интерес продюсеров к Томми Стилу, и ему предложена еще одна работа — главная роль в картине «Где же Джек?», к съемкам которой приступает режиссер Джеймс Клэвелл. На этот раз герой Стила не будет ни чистосердечным, ни простодушным — совсем наоборот: речь идет о Джеке Шеппарде, известном лондонском преступнике XVIII века, чьи похождения вдохновили Джона Гея на создание его знаменитой «Оперы нищих», которая, в свою очередь, послужила основой для уже упоминавшейся нами еще более знаменитой «Трехгрошовой оперы» Брехта и Вайля. Естественно было бы предположить, что фильм, хоть он и минует два вышеназванных произведения, обратившись непосредственно к жизненному материалу, послужившему для них первоисточником, будет построен, как и они, на музыкальной основе (тем более что на главную роль приглашен певец). Однако это не так — ни элегантному преступнику, послужившему прототипом для Мэкки-Ножа, ни его окружению петь не придется, и в наш обзор картина «Где же Джек?» попала разве что по принципу контраста: бывает, оказывается, и так, что материал, словно бы сам напрашивающийся на то, чтобы воплотить его в форме мьюзикла, реализуется как «нормальный» разговорный фильм.

Но чаще все же бывает наоборот. Примеров тому множество — назовем хотя бы «Киппса», о котором мы писали выше, или диккенсовского «Оливера Твиста», послужившего основой для самого, пожалуй, известного из английских сценических мьюзиклов, экранизируемого ныне Кэролом Ридом. Выход на экран этого фильма — он будет называться, как и его сценическая первооснова, «Оливер» — ожидается с особым нетерпением: композитор Лайонел Барт считается в Англии одним из создателей и признанным классиком этого столь широко распространенного в последние годы жанра, и его действительно превосходная музыка к «Оливеру» успела уже завоевать широчайшую популярность и в Англии, и в других странах.

Пол Ньюмен — актер-гражданин

Последние по времени актерские работы Пола Ньюмена вновь подтвердили его репутацию одного из самых интересных, своеобразных и тонких мастеров кинематографии США. Ньюмен, как известно, убежденный последователь так называемого «Метода» — системы актерской игры, разработанной американскими последователями Станиславского на основе его учения. Общественная деятельность Ньюмена также снискала ему широкую известность — он один из немногих перворазрядных мастеров американского кино, не побоявшихся смело и открыто выступить против политики США во Вьетнаме.

Одна из постоянных тем творчества Ньюмена — одиночество человека, наделенного высокими моральными качествами, в окружающей его продажной и лживой среде. Таким представал герой Ньюмена в фильме «Омбре», показанном на прошлогоднем Московском кинофестивале, таким предстает он и в новом фильме «Хитроумный Люк».

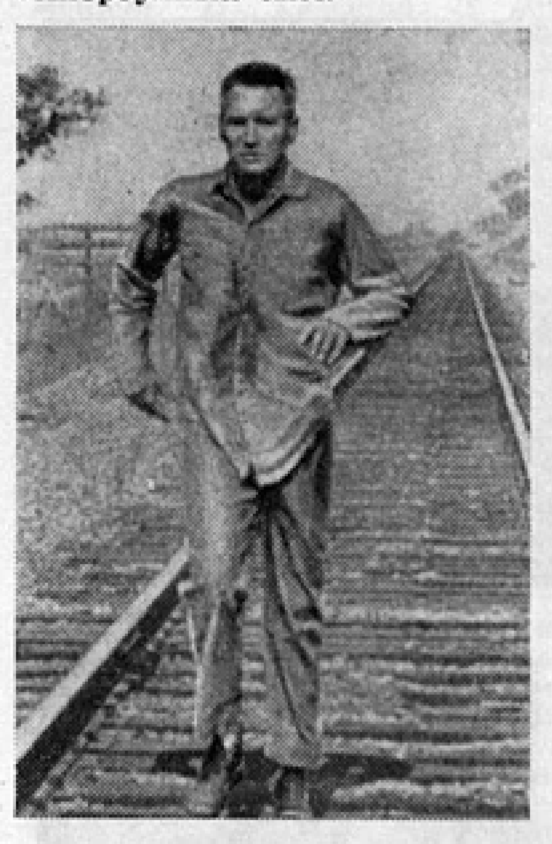


Люк Джексон, герой фильма, попадает за мелкую провинность на каторгу, где вызывает своим холодным стоицизмом раздражение и ненависть окружающих. Но постепенно его непокорность, его отчаянно смелые, хотя и оканчивающиеся неудачей попытки бежать завоевывают ему всеобщее уважение. После очередной попытки бегства Люк смиряется, становится «примерным» арестантом, и отношение к нему его товарищей вновь меняется: ему приходится сносить их презрение и насмешки. Выясняется, однако, что «смирился» Люк лишь внешне, для того, чтобы подготовиться к новой попытке бегства. На этот раз ему действительно удается бежать, однако вскоре его все же настигают преследователи. Происходит это в церкви, куда Люк зашел, чтобы «свести счеты» с богом, в которого он не верит; следует перестрелка, во время которой Люка убивают. Рецензент «Мансли филм буллетин» очень высоко оценивает работу режиссера (Стюарт Розенберг) и оператора (Конрад Холл), а исполнение главной роли Ньюменом называет «блистательным».

Второй фильм с участием Пола Ньюмена, вышедший недавно на экраны США, — «Тайная война Гарри Фригга» — несколько неожидан для него — это комедия, почти что фарс, и притом на военном материале. Действие происходит в Италии во время второй мировой войны. Пять генералов союзных войск — двое англичан, двое американцев и один француз — попадают в плен. Их содержат в весьма комфортабельных условиях на роскошной вилле, принадлежащей графине Ди Монтефиоре (актриса Сильва Кошина). «Долг чести» повелевает генералам бежать, однако бежать никто из них не хочет, так как, во-первых, им неплохо живется на вилле, а во-вторых, все они равны по чину и никто не может принять на себя командование. Обо всем этом становится известно в штабе союзных войск, и на рядового Гарри Фригга (Пол Ньюмен) возлагается задание: вынудить все-таки ленивых генералов к бегству. С этой целью ему «временно» присваивают генеральское звание (на одну звездочку больше, чем у пленных генералов, — чтобы он мог ими командовать) и организуют его «сдачу в плен». Гарри Фригг попадает на ту же виллу, где содержатся генералы, но подготовка им побега тормозится из-за внезапно вспыхнувших нежных чувств между ним и владелицей виллы. Вскоре, однако, всех шестерых переводят в настоящий концлагерь (Италия к тому времени оккупирована немцами), и тогда-то Гарри и организует неслыханный по смелости побег. Таким образом, и в этом фильме — хотя и на новом для него в жанровом отношении материале — Ньюмен разрабатывает все ту же ведущую тему своего творчества: моральное превосходство простого человека над людьми, занимающими привилегированное положение в обществе.

Рецензенты высоко оценивают мастерство Ньюмена в этой роли, исполнители ролей

«Хитроумный Люк»

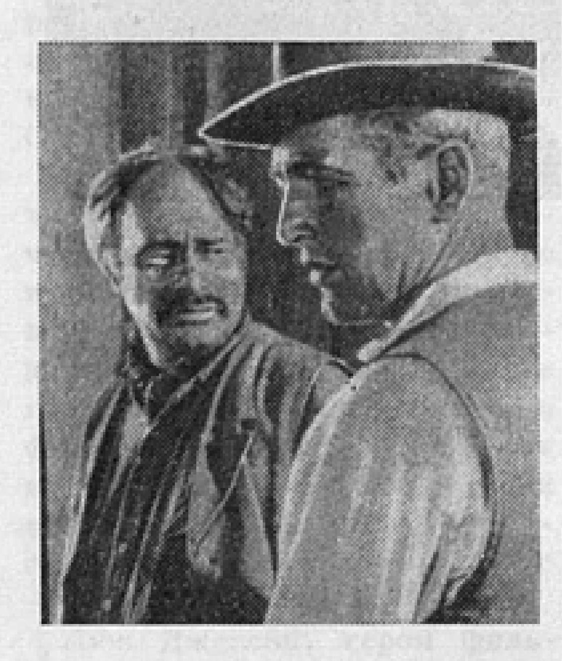




Пол Ньюмен (справа) среди участников марша на Вашингтон; рядом с ним известный деятель негритянского движения Рой Уилкинз, и знаменитая певица Мариан Андерсон

«Омбре»





«Тайная война Гарри Фригга»



генералов также на высоте, однако малоизобретательная режиссура (Джек Смайт) сводит на нет почти все усилия актеров, и заложенные в сценарии возможности реализованы далеко не полностью.

Американская печать много пишет о Ньюмене и в связи с его актерскими работами, и в связи с его гражданской позицией, но статьи и заметки о нем обычно резко отличаются от стандартных материалов, посвященных кинозвездам: актер избегает рекламы, считая фальшивым и недостойным распространенный в США культ поклонения популярным актерам, оборачивающийся зачастую вмешательством в их личную жизнь. «Я не из ваших типичных кинозвезд,— заявил Ньюмен корреспонденту «Нью-Йорк таймс мэгэзин»,— ...и не хочу поддерживать это мошенничество».

Независимая позиция Ньюмена вызывает резкое недовольство магнатов Голливуда. Он неоднократно отказывался участвовать во всякого рода рекламных мероприятиях, проводимых крупнейшими кинокомпаниями при выпуске на экран их фильмов. Недовольство вызывает также то обстоятельство, что в результате активной поддержки Ньюменом борьбы американских негров за гражданские права многие фильмы с его участием бойкотируются владельцами кинотеатров в южных штатах. Сама общественная деятельность Ньюмена — его участие совместно со многими выдающимися деятелями негритянского движения в походе на Вашингтон, неоднократно высказывавшаяся им поддержка деятельности покойного Мартина Лютера Кинга и участие в проводившихся им митингах, поддержка забастовочного движения и т. п.— также вызывает активное недовольство голливудских боссов.

В Голливуде, заявил Ньюмен, к нему часто подходят и спрашивают: «Зачем рисковать? Не наживайте врагов. Вряд ли это может вам чем-нибудь помочь». «Подите прочь! — отвечаю я на это. У меня все еще есть документы, удостоверяющие, что я гражданин. Разве я утратил их, став актером? Что же мне — отрешиться ото всего? Эти люди, по сути, упрашивают меня стать человеком без характера. У бесхарактерного нет врагов. Ну а я предпочитаю их иметь».

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Урок литературы», 8 ч. Автор сценария В. Токарева; режиссер-постановщик А. Коренев; главный оператор В. Мейбом; художник С. Агоян; композитор А. Артемьев; звукооператор О. Буркова; режиссер М. Чернова; редактор Н. Скуйбина; директор картины Г. Лукин.

Роли исполняют: Е. Стеблов, Л. Куравлев, И. Макарова, В. Малявина, Е. Леонов, Л. Пашкова, Л. Добржанская, Г. Ронинсон, В. Федорова, Н. Парфенов, дети: А. Линьков, О. Семенова, В. Сысоев, А. Петров, С. Фросин, Д. Трудко.

В эпизодах: Н. Агапова, Р. Александров, Т. Гаврилова, Е. Мазурова, А. Миронов, А. Покровская, В. Попова.

«Таинственный монах», 9 ч. Авторы сценария: А. Нагорный, Г. Рябов; режиссер-постановщик А. Кольцатый; главный оператор П. Терпсихоров; художники: Л. Шенгелия, Ф. Богуславский; композитор Н. Богословский; текст песен М. Танича; звукооператор В. Киршенбаум; режиссер Э. Ходжикян; редактор Р. Ольшевец; директора картины: М. Хавкин, А. Берштейн.

Роли исполняют: Воронцов — В. Дружников, Стронский — А. Белявский, Лобов — В. Зубков, комендант — К. Сорокин, Латышев — Е. Жариков, Зинаида Павловна — Т. Конюхова, Елпидифор — С. Чекан. Сеня — А. Лебедев. Вася — А. Голик, Рыжов — К. Столяров, Бунчик — Г. Качин, игуменья — Н. Никитина, адъютант — В. Пицек; конно-трюковая группа: П. Тимофеев, А. Соболев, Р. Кучмазаков.

В эпизодах: А. Данилова. И. Жеваго, З. Исаева, В. Калюжный, Е. Муратова, А. Нагорный, И. Савкин, П. Соболевский, В. Киселев, С. Симонов, В. Бочарников, И. Бочкарев, П. Кононихин, И. Турченков, И. Уленков.

«Незабываемое» (по военным рассказам А. Довженко), 10 ч. Режиссер-постановщик Ю. Солнцева; оператор Д. Фатхуллин; художник Н. Усачев; композитор А. Муравлев; звукооператор Ю. Рабинович; режиссер Н. Поленков; редактор В. Карен; директор картины А. Бут.

В главных ролях: Петро Чабан — Е. Бондаренко, Татьяна Чабан — З. Дехтярева, Олеся — И. Короткова, Василь — Ю. Фисенко, Иван Бачан — Г. Тараторкин, Христя — С. Кузьмина, Максим Заброда — С. Плотников, Людвиг Крауз — Я. Мелдерис, Эрнст Крауз — В. Скулме.

В ролях и эпизодах: Я. Авдеенко, А. Бакштаев, В. Бродский, Н. Вилянский, П. Винник, В. Владимирова, В. Витрищак, В. Дашенко, Н. Досенко, Н. Заднепровский, К. Кульчицкий, В. Лыман, И. Маркс, А. Милютин, В. Нечипорук, М. Никитин, В. Салтовская, О. Шаварский.

«Солдатами не рождаются» (по роману К. Симонова), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Автор сценария и режиссер-постановщик А. Столпер; главный оператор Н. Олоновский; главные художники: Е. Серганов, И. Пластинкин; звукооператор Л. Булгаков; режиссеры: Е. Зильберштейн, Н. Мансурова; редактор В. Леонов; директора картины: Л. Милькис, Ю. Гальковский.

В главных ролях: Синцов — К. Лавров, Серпилин — А. Папанов, Овсянникова — Л. Крылова, Кузьмич — А. Плотников, Левашов — Ю. Стосков, Захаров — Ю. Визбор, Бережной — Г. Гай, Ильин — С. Шакуров.

В ролях: М. Ульянов, А. Граве, В. Седов, А. Хабалов, В. Коршунов, В. Косых, Л. Бадалова, И. Ургант, М. Туляганов, И. Соловьев, В. Титов, В. Чаева, Г. Сергеев, М. Матвеев, Е. Тяпкина, В. Капустина, Ю. Горобец, И. Старыгин, В. Скулме, С. Павлова, А. Лазарев, В. Ферапонтов, Л. Хмара.

Киностудия «Ленфильм»

«Мятежная застава», 9 ч. Авторы сценария: А. Власов, А. Млодик; режиссер-постановщик А. Бергункер; главный оператор О. Куховаренко; главный художник И. Иванов; композитор В. Кладницкий; звукооператор Э. Казанская; режиссеры: А. Соколов, В. Перов; редактор А. Журавин; директор картины Г. Прусовский.

Роли исполняют: семья Ефимовых: Ефим Егорович — Б. Чирков, Степан — В. Невинный, Николай — О. Борисов, Катя — Е. Черная; Васильич — А. Эйбоженко, Марфа — К. Минина, Сенька — В. Козлов, Устин — А. Анисимов, Шмелев — И. Конопацкий, Лидия — Н. Рудная, Настя — Т. Гаврилова, Власьев — К. Адашевский, Иванов — Н. Мартон.

В эпизодах: П. Крымов, И. Шувалов, Б. Рыжухин, Н. Титова, Е. Горюнов, А. Демьяненко, Н. Боярский, О. Хроменков, Н. Гамзина, Л. Демина, В. Липсток, Б. Аракелов, Ф. Балакирев, В. Волков, Н. Гаврилов, С. Голубев, И. Класс, В. Матвеев, М. Мудров, Л. Прокопенко, Ф. Федоровский, И. Щепетнов.

Одесская киностудия

«Особое мнение», 8 ч. Автор сценария И. Менджерицкий; режиссер-постановщик В. Жилин; оператор Л. Бурлака; художник Ю. Богатыренко; композитор Б. Троцюк; звукооператор И. Скиндер; режиссер В. Винников; редактор Н. Брыгин; директор картины С. Бениова.

Роли исполняют: Сергей Ковалев — П. Ринне, Скурчихин — П. Крымов, Максименко — Ю. Дубровин, Ключарев — Е. Копелян. Попова — З. Сорочинская, Игорь Петриченко — Г. Крынкин, Ожогина — Э. Леждей, историк — Ю. Гришмановский, тренер — Г. Воропаев, начальник отдела кадров — Л. Золотухин, директор фабрики — М. Пресняков, начальник почты — Е. Котов.

В эпизодах: Т. Алексеева, Г. Бутовская, Л. Горличка, Н. Ефимова, С. Кондратова, С. Новаковская, А. Хотинский, воднолыжники: С. Иванцова, Н. Косицкая, Б. Побережец, А. Черватюк, Б. Шостак.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Большие хлопоты из-за маленького мальчика», 7 ч. Автор сценария Е. Оноприенко; режиссеры-постановщики: А. Муратов, В. Васильковский; оператор С. Яновский; художник Г. Прокопец; композитор В. Губа; звукооператор Г. Матус; редактор В. Силина; директор картины В. Грачев.

Роли исполняют: Петя Шелест, Марина Ловейко, Т. Пельтцер, В. Алексеенко, Виктор Иванов, Аня Орлешковская, Марина Прокопенко, Игорь Чернов, Алеша Добровольский.

В эпизодах: В. Байдин, П. Весклярова, А. Володина, Г. Георгиу, В. Губа, В. Дорошенко, М. Капнист, О. Каравайчук, П. Копыт, В. Кошелева, Е. Крапович, М. Крамар, М. Криницына,

Б. Марин, Н. Прибульская, Б. Романов, С. Сибель, И. Симоненко, О. Шеметило.

«Беглец из Янтарного» (по повести Ю. Збанацкого «Куриный бог»), 7 ч.

Автор сценария Ю. Збанацкий; режиссеры-постановщики: Е. Брюнчугин, И. Ветров; оператор А. Пищиков; художник В. Мигулько; композитор Е. Зубцов; звукооператор Р. Максимцов; режиссер Б. Ивченко; редактор В. Рыдванова; директор картины Т. Кульчицкая.

Роли исполняют: Сережа — Сережа Ничипор; Королева — Л. Юдина, Люба — В. Гришокина, конструктор — Г. Куликов, жена конструктора — А. Жмакова, профессор — Н. Волков, Заворина — С. Карамаш, Леля — Т. Долбикова, моряк — А. Соловьев, старик чабан — К. Доушвили, Игорь — Б. Савченко, рулевой — Ю. Саранцев, сторож — В. Дорофеев, активист — В. Быков.

В эпизодах: А. Смирнов, А. Барчук, Э. Геллер, В. Черняк, О. Мелешкина, О. Алексеев, К. Ильницкий, М. Криницына, Л. Шляхтур, А. Иванченко, В. Дорошенко, А. Гарбуз, Лена Мусиченко, Л. Татьянчук.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Житие и вознесение Юрася Братчика», 9 ч.

Автор сценария В. Короткевич; режиссер-постановщик В. Бычков при участии С. Скворцова; главный оператор А. Заболоцкий; художники: Е. Игнатьев, Ш. Абдусаламов; композитор О. Каравайчук; звукооператор Б. Шангин; режиссер Ю. Оксанченко; редактор А. Лужанин; директор картины С. Тульман.

Роли исполняют: Юрась Братчик — Л. Дуров, Раввуни — И. Рутберг, резчик — Л. Круглый, бородатый рыбарь — А. Смирнов, нищий шляхтич — П. Кормунин, Марина Кривиц — Л. Румянцева, бывшие бродяги: А. Столбов, В. Поночевный, В. Васильев, Р. Шмырев, Э. Перегуд, И. Смушкевич; кардинал Лотр — В. Бровкин, иезуит Босяцкий — Д. Банионис.

В остальных ролях: Е. Уварова, Н. Кузьмин, В. Носик, В. Авдюшко, П. Крымов.

В эпизодах: Б. Новиков, Л. Каневский, Б. Бейшеналиев, В. Кашпур, Л. Малиновская, Е. Васильева, Л. Безуглая, А. Бендова, Л. Аржанникова, В. Брылеев, Г. Макарова, М. Захаревич, А. Барановский, С. Хацкевич, В. Короткевич, О. Каравайчук, М. Давидович, Я. Ленц.

«И никто другой», 8 ч.

Автор сценария С. Нагорный; режиссер-постановщик И. Шульман; оператор Ю. Сокол; художник В. Белоусов; композитор Г. Вагнер; звукооператор А. Матвеенко; режиссер В. Шульман; редактор М. Березко; директор картины И. Филоненко.

Роли исполняют: Е. Тетерин, Н. Федосова, М. Булгакова, М. Вертинская, С. Гурзо, Л. Вагнер, П. Любешкин, И. Шатилло.

В эпизодах: А. Демьяненко, П. Пекур, А. Пархоменко, В. Шрамченко, Д. Орловский, А. Веденкин, С. Хацкевич, Т. Кудрявцева, М. Захаревич, Р. Свердлова, Н. Козловская, С. Турова, Б. Руднев, Б. Ямпольский, Г. Белоцерковский, Ю. Минин, П. Омельченко, П. Дубашинский, С. Терехин.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Приключения суеверного человека», 1 ч.

Автор сценария и режиссер Б. Стариковский; оператор С. Спарсиашвили; художник А. Нерсесов; композитор С. Насидзе; звукооператор В. Долидзе; художники-мультипликаторы: В. Ульянов, О. Думбадзе, В. Кушнирев, А. Нерсесов, Г. Кенчадзе, И. Даишвили; редактор К. Гогодзе.

Киностудия «Узбекфильм»

«Поэма двух сердец», 10 ч.

Авторы сценария: К. Ярматов, В. Виткович; режиссер-постановщик К. Ярматов; главные операторы: М. Краснянский, Л. Травицкий; главный художник В. Синиченко; композиторы: И. Акбаров, М. Бурханов; звукооператор А. Ахмедов; директор картины Ю. Рашгарович.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Г. Гаврилова.

Роли исполняют и дублируют: Мурадали — Бибо Ватаев (дублирует Н. Шашик), Мадина-Бану — Жанна Смелянская (Л. Безуглая - Шкелко), Карашах — Г. Акзамов (А. Кожевников), Агзамхан — А. Бакиров (Е. Копелян), Нахшеби — К. Ходжаев (А. Подгур), кривой эмир — Р. Пирмухамедов (Л. Милиндер), Лохари — Т. Реджаметов (И. Смоктуновский), Рустам — Б. Аннанов (И. Ефимов).

Киностудия «Таджикфильм»

«Лето 1943 года» (по мотивам повести П. Толиса «Лето»), 8 ч.

Автор сценария А. Тимофеевский; режиссер-постановщик М. Касымова; главный оператор Б. Середин; художник Р. Мурадян; композиторы: А. Зацепин, Е. Крылатов; звукооператор Б. Арабов; редактор С. Джурабаев; директор картины Э. Дашевский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Хасан — М. Миршакаров (дублирует М. Кисляров), Абдулатиф — М. Тохири (М. Глузский), Касым — О. Тулаев (А. Золотницкий), Карим — О. Рахимов (А. Горюнов).

В эпизодах: Н. Шомансурова, А. Нурматов, А. Джураев, О. Клочко, Х. Абдуразаков.

Рижская киностудия

«Часы капитана Энрико», 8 ч.

Автор сценария Дзидра Ринкуле-Земзаре; режиссеры-постановщики: Эрик Лацис, Янис Стрейч; главный оператор Зигурд Витолс; главный художник Лаймдонис Грасманис; композитор Рингольд Оре; звукооператор Глеб Коротеев; директор картины В. Риепша.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

Роли исполняют и дублируют: Томиньш — Айвар Гальвиньш (дублирует Владик Марокко), Югита — Агния Инфантьева (И. Евтеева), Джек — Э. Маисакс (А. Столбов), Фридис — Л. Криванс (Г. Колушкин), Инга — Н. Каунужа (И. Губанова), капитан — Г. Цилинский (С. Полежаев), учительница — В. Скурстене (М. Юрасова), профессор — У. Пуцитис (И. Ефимов).

«Тигр мяу-мяу», 1 ч.

Автор сценария и режиссер А. Буров; оператор П. Трупс; художник Г. Цилитно; композитор и звукооператор И. Яковлев; куклы изготовили: Е. Голубев, И. Мачиня, В. Мурниеце, Р. Рибенс; директор картины В. Якобсонс.

В роли мальчика — Гунтис Яунземс.

Киностудия «Таллинфильм»

«Венская почтовая марка», 8 ч.

Автор сценария Арди Лиивес; режиссер-постановщик Вельо Кяспер; главный оператор Харри Рехе; художник Рейн Раамат; композитор Яан Ряятс; режиссер А. Круусемэнт; редактор М. Траат; директор картины А. Песегов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют и дублируют: Мартин Ролль — Юри Ярвет (дублирует Я. Янакиев), Эльма, его жена — Херта Эльвистэ (М. Гаврилко), Ульви, их дочь — Инес Паркер (С. Холина), Уку, их сын — Владислав Коржец (С. Симонов), Тынис Уппи — Альфред Ребане (В. Балашов), Эпп, его дочь — Флер Тоомаа (А. Алейникова), Салуранд, директор фабрики — Пауль Руубель (В. Файнлейб), Саулус, главный инженер — Эйнари Коппель (О. Мокшанцев), Таску, помощник мастера — Эрвин Абель (О. Голубицкий), Клаара Кукк, диспетчер — Лейда Раммо (К. Козьмина), Анна, уборщица — Линда Тубин (А. Волгина), Юсcь Редель, репортер — Мати Клорен (А. Сафинов).

Киностудия «Центрнаучфильм»

«Каникулы в каменном веке», 3 ч.

Авторы сценария: С. Лунгин, И. Нусинов; режиссер С. Райтбурт; оператор А. Казнин; композитор Б. Троцюк; звукооператор В. Кутузов; художник П. Пророков; редактор Н. Каспэ; директор картины Л. Васильева.

Роли исполняют: Г. Чулков, И. Орлов, Н. Вилькина, С. Фердман, А. Карпов.

Киностудия «Киевнаучфильм»

«Подарок», 1 ч.

Автор сценария Т. Павленко; режиссер-постановщик Л. Зарубин; операторы: П. Ракитин, Е. Губский; художник Я. Горбаченко; куклы изготовили: Л. Лютинский, О. Лютинский; композитор М. Скорик; звукооператор М. Петренко; мультипликаторы-кукловоды: Л. Жданов, А. Булочник, Я. Горбаченко; редактор С. Куценко; директор картины И. Мазепа.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Самый большой друг», 1 ч.

Автор сценария С. Прокофьева; режиссер П. Носов; оператор Е. Ризо; художник К. Карпов; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: И. Подгорский, Э. Маслова, Е. Комова, В. Долгих, В. Лихачев, С. Жутовская, Н. Федоров, Л. Каюков, Т. Померанцева; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивают: А. Папанов, М. Яншин, К. Румянова, Ю. Юльская.

«Не в шляпе счастье» (по мотивам сказки О. Дриза), 2 ч.

Авторы сценария: Г. Сапгир, Г. Цыферов; режиссер Н. Серебряков; художник А. Спешнева; оператор В. Саруханов; композитор А. Артемьев; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: Ю. Клепацкий, П. Петров, И. Даукша; редактор Н. Абрамова; куклы и декорации изготовили: О. Масаинов, П. Гусев, Г. Лютинский, П. Лесин, В. Абакумов, В. Ладыгин, М. Чеснокова, Г. Геттингер, Л. Лютинская, Т. Сокольская под руководством Р. Гурова; директор картины Н. Битман.

«Франтишек» (по сказке Милоша Мацоурека), 2 ч.

Автор сценария В. Лифшиц; режиссер В. Курчевский; художник-постановщик О. Гвоздева; оператор В. Саруханов; композитор М. Меерович; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: М. Бузинова, Ю. Клепацкий, И. Доукша, П. Петров; куклы и декорации изготовили: В. Куранов, П. Гусев, В. Абакумов, В. Петров, Г. Лютинский, В. Калашникова, М. Чеснокова, Г. Геттингер под руководством Р. Гурова; редактор Р. Фричинская; директор картины Н. Битман.

«Фитиль» № 68 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Новая тема» (по рассказу В. Цонева) (Рижская студия).

Режиссер О. Дункерс; оператор Я. Бриедис.

Роли исполняют: В. Цапин, А. Михайлов, Р. Дамбранс, К. Себрис, Н. Бастина.

«Казанская сирота» (Казанская студия кинохроники).

Автор В. Шнайдер; текст М. Розовского; оператор В. Райский.

«С натуры» («Мосфильм»). Авторы: А. Курляндский, Э. Успенский, А. Хайт; режиссер Г. Данелия; оператор В. Юсов.

В ролях: Э. Геллер, С. Крамаров, А. Тарасов.

«Место под солнцем» («Союзмультфильм»).

Автор Ю. Леонов; режиссер Р. Страутмане; художник Н. Двигубский; оператор Б. Котов; композитор Я. Френкель.

Главный редактор журнала С. Михалков.

«Фитиль» № 69 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Спрос и предложение» (по рассказу Я. Осенки) («Мосфильм»).

Режиссер А. Сахаров; оператор Л. Калашников.

В ролях: З. Высоковский, Р. Рудин.

«Собственник» («Союзмультфильм»).

Автор С. Куценко; режиссер Р. Давыдов; художники: А. Винокуров, П. Репкин; оператор Е. Петрова.

«Дело — труба» (по материалам Комитета народного контроля СССР) (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; текст Ю. Рихтера.

«Близкое и далекое» («Мосфильм»).

Автор А. Гладилин; оператор В. Юсов.

В ролях: И. Титова, В. Филиппов.

Главный редактор журнала С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«Яма», 1 ч.

Производство Студии мультипликационных фильмов, Болгария.

Автор сценария Панчо Панчев; режиссер Зденка Дойчева; оператор Павел Аршинков; художник Даньо Донев; музыка Симеона Пиронкова.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания А. Атабек.

«Перстень с русалкой» (по роману Андраша Беркеши «Перстень с печаткой»), 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 10 ч.

Производство студии «Мафильм», Венгрия.

Авторы сценария: Денеш Лишка, Йене Шемшеи, Габор Турзо; режиссер Имре Михайфи; оператор Шандор Кочиш; художник Ливиа Матаи; композитор Фридеш Хидаш.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Кальман Борши — Золтан Латинович (дублирует А. Карапетян), Генрих фон Шликкен — Дьёрдь Кальман (Ю. Леонидов), Оскар Шалго — Шандор Печи (Н. Граббе), Марианна Калди — Тюнде Сабо (Т. Совчи), главный врач Шавош — Золтан Варкони (С. Курилов), Хельмеци — Рудольф Шомодьвари (Ф. Яворский), Илонка — Юдит Халас (Р. Макагонова), тетя Рози — Хильда Гобби (М. Стриженова).

«Нгуен Ван Чой» (по мотивам очерка «Жить, как он»), 9 ч.

Производство Ханойской киностудии, ДРВ.

Авторы сценария: Чан Дин Ван, Фан Тхи Кюен; режиссеры: Буй Динь Хак, Ли Тхай Бао; операторы: Лыу Суан Тхы, Нгуен Суан Тан; художники: Чан Кием, Ле Тхань Дык; композитор До Нюан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор С. Юрцев.

Автор русского текста Я. Костричкина; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Нгуен Ван Чой — Куанг Тунг (дублирует Р. Панков), Фан Тхи Кюен, его жена — Тхи Хиен (Н. Крачковская), Тяу — Фи Нга (Л. Матвеенко), следователь — Чан Тиен (А. Тарасов), полицейский — Лам Той (Н. Граббе).

«Буря поднимается», 10 ч.
Производство Ханойской киностудии, ДРВ.

Авторы сценария: Дао Хонг Кам, Хюи Тхань, Ле Хюен; режиссеры: Хюи Тхань, Ле Хюен; оператор Нгуен Данг Бай; композитор Хоанг Ван.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.
Автор русского текста Я. Костричкина; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Ван — Тхюи Ван (дублирует М. Виноградова), Фыонг — Тхе Ань (Е. Красавцев), американский советник — Дочо Косев (Ю. Чекулаев), капитан полиции — Ван Хоа (О. Голубицкий).

«Хлеб и розы», 9 ч.
Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария Герхард Бенгш, Хайнц Тиль; режиссеры: Хайнц Тиль, Хорст Е. Брандт; оператор Хорст Е. Брандт; художник Альфред Толле; композитор Хельмут Нир.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Автор русского текста Я. Костричкина; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Гюнтер Симон (дублирует Ф. Яворский), Хельга Гёринг (В. Караваева), Карола Браунбок (Н. Зорская), Мария Хаген (Г. Булкина), Гарри Хиндемит (В. Емельянов), Фред Дельмаре (В. Гуляев), Юрген Фрорип (В. Ферапонтов), Иоганна Глас (Д. Столярская).

«Чингачгук—Большой змей» (по мотивам романа Д. Фенимора Купера «Зверобой»), 9 ч.
Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Вольфганг Эбелинг, Рихард Грошоп; режиссер Рихард Грошоп; оператор Отто Ханиш; художник Пауль Леман; композитор Вильгельм Неф.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа С. Крейль.

Автор русского текста Б. Россинская; редактор З. Павлова.

Роли исполняют и дублируют: Чингачгук — Гойко Митич (дублирует В. Дружников), Зверобой — Рольф Рёмер (В. Рождественский), Юдит — Лило Гран (С. Холина), Том Хаттер — Хельмут Шрайбер (Я. Беленький), Гарри — Юрген Фрорип (В. Ларионов), Расщепленный дуб — Йоханнес Книттель (К. Тыртов), Острие стрелы — Хайнц Кленов (В. Подвиг).

«Приключения Патафила и Филопата», 1-й выпуск, 1 ч.
Производство киностудии ДЕФА, ГДР.
«Болельщики».
Режиссер Андерсон.
«Трубка мира».
Режиссер Рариш.
Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания А. Атабек.

«Приключения Патафила и Филопата», 2-й выпуск, 1 ч.
Производство киностудии ДЕФА, ГДР.
«Визит».
Режиссер Вимер.
«Портрет».
Режиссер Крауссе.
Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания А. Атабек.

«Приключения Патафила и Филопата», 3-й выпуск, 1 ч.
Производство киностудии ДЕФА, ГДР.
«Любопытство».
Режиссер Ретц.
«Салон мод».
Режиссер Германн.
Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания А. Атабек.

«Приключения Патафила и Филопата», 4-й выпуск, 1 ч.
Производство киностудии ДЕФА, ГДР.
«Дзю-до».
Режиссер Крауссе.
«Турнир».
Режиссер Ример.
Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания А. Атабек.

«Наводнение», 7 ч.
Производство «Монголкино», МНР.

Авторы сценария: С. Удван, Дожоодорж; режиссер Д. Жигжид; оператор М. Дуйнхар; художник О. Мягмар; композитор Л. Мурдорж.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Автор русского текста Е. Роом; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Михаил — Н. Крючков, Болд — Бидан (Н. Граббе), Молом — Б. Дамчаа (М. Глузский).

«Шапка-невидимка», 1 ч.
Производство студии киноминиатюр в Варшаве, Польша.

Авторы сценария: Тереса Косак и Анджей Липка; оператор Мария Недзвецка; художник и режиссер Петр Павел Лютчин; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Коты и котята», 1 ч.
Производство студии «Се-Ма-Фор», Польша.

Авторы сценария: Тадеуш Вилькош, Тадеуш Гицгер; режиссер и художник Тадеуш Вилькош; оператор Евгений Игнацюк.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Катастрофа в горах», 1 ч.
Производство студии «Се-Ма-Фор», Польша.

Автор сценария Адам Охоцкий; режиссер Збигнев Чернелецкий; оператор Вацлав Федак; художник Кароль Баранецкий; музыкальное оформление Збигнева Чернелецкого.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Девушка в окошке» (по мотивам одноименного романа Деотымы), 11 ч.
Производство творческого коллектива «Старт», Польша.

Авторы сценария: Ян Марцин Шанцер, Мария Каневска, Ежи Брошкевич; режиссер Мария Каневска; оператор Адольф Форберт; композитор Витольд Кшеменский; художник Ежи Скшепиньский.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Шарун.

Автор русского текста Н. Герман; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Гедвига — Пола Ракса (дублирует Н. Румянцева), Мина — Ядвига Хойнацка (Н. Никитина), Флора — Александра Кажинска (С. Коновалова), Кристина — Малгожата Шанцер (Т. Литвиненко),

Фрузя — Веслава Квасневска (Т. Семина), Шульц — Казимеж Фабисяк (К. Тыртов), Корнелий — Кшиштоф Хамец (О. Мокшанцев), Казимеж — Ромуальд Михалевский (В. Прокофьев), Збигнев — Станислав Нивиньский (В. Подвиг), Капуста — Влодзимеж Скочиляс (В. Ферапонтов), Мацек — Станислав Ольчик (В. Филиппов), Струсь — Станислав Мильский (А. Кубацкий).

«Земляки» («Среди своих»), 9 ч.
Производство творческого коллектива «Иллюзион», Польша.
Автор сценария Анджей Мулярчик; режиссер Сильвестер Хенциньский; оператор Стефан Матьяшкевич; художник Ян Грандыс; композитор Войцех Килар.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Ю. Евсюков.
Роли исполняют и дублируют: Казимеж Павляк — Вацлав Ковальский (дублирует К. Тыртов), Владек Каргуль—Владислав Ганьча (Н. Граббе), Витя Павляк — Ежи Янечек (Р. Панков), Ядзька Каргулева — Илона Кузьмерска (Н. Рычагова), Джон Павляк, он же Яська — Здзислав Карчевский (М. Глузский), Кокешко — Элиаш Опарек-Куземский (Ю. Саранцев).

«Под созвездием Девы», 8 ч.
Производство киностудии «Букурешть», Румыния.
Автор сценария Михня Георгиу; режиссер Маноле Маркус; оператор Санду Инторсуряну; художник Ион Оровяну; композитор Тибериу Олах.
Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа Б. Лившиц.
Автор русского текста Д. Шварц; редактор А. Борисова.
Роли исполняют и дублируют: Сабина — Джильда Маринеску (дублирует Л. Гурова), Лут — Кристя Аврам (И. Ефимов), Мидия — Иоана Булцэ (Р. Балашова), Текир — Мирча Башта (А. Демьяненко), Дита — Анна Селеш (И. Губанова), Дионис — Сорин Постельнику (А. Липов), Марин — Петер Паулгофер (П. Кашлаков), Гера — Маня Антонова (В. Титова).

«Благо любви», 1 ч.
Производство Пражской студии мультипликационных и кукольных фильмов, Чехословакия.
Автор сценария и режиссер Иржи Брдечка; оператор Иван Масник; композитор Ян Новак; мультипликатор Божена Можишова.
Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Мальчик или девочка?», 1 ч.
Производство киностудии «Готвальдов», Чехословакия.
Автор сценария и режиссер Гермина Тырлова; оператор Горак; композитор Лишка.
Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«Дама на рельсах», 8 ч.
Производство «Баррандов», Чехословакия.
Авторы сценария: Вратислав Блажек, Ладислав Рихман; режиссер Ладислав Рихман; оператор Йозеф Гануш; художник Ольдржих Босак; композиторы: Иржи Бажант, Иржи Маласек, Властимил Гала.
Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа И. Вигдорчик.
Авторы русского текста: Д. Брускин, К. Рыжов; редактор А. Борисова.
Роли исполняют и дублируют: Мария — Иржина Богдалова (дублирует Р. Балашова), Вацлав — Радослав Брзобогатый (О. Борисов), Бедржих — Франтишек Петерка (И. Ефимов), Марек — Станислав Фишер (А. Подгур), Катержина — Либуше Гепртова (Г. Теплинская).

«Веселые частушки», 1 ч.
Производство «Загреб-фильм», Югославия.
Автор сценария, режиссер и главный художник Златко Боурек; музыка Эмиля Коссето.
Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Н. Казакова.

«Шаги сквозь туман», 7 ч.
Производство «Рабочего кинообъединения», Белград, Югославия.
Автор сценария Михайло Реновчевич; режиссер Жорж Скригин; оператор Секула Банович; художник Радослава Спахич.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа А. Беляев.
Автор русского текста Т. Савченко; редактор П. Павлов.
Роли исполняют: Хусейн Чокич, Боривое Тодорович, Милан Срдоч, Война Мирич, Танасия Узунович, Никола Симич, Милан Пунич.
Роли дублируют: Н. Граббе, Р. Панков, А. Тарасов, В. Подвиг, А. Карапетян, Ю. Чекулаев, О. Голубицкий.

«Виннету — вождь апачей» (по повести Карла Мая), 9 ч.
Совместное производство «Авала-фильм» (Югославия), «Константин-фильм» (ФРГ), «Серена-фильм» (Италия), «Критерион-фильм» (Франция).
Авторы сценария: Ладислав Фодор, Р. А. Штемле; режиссер Хуго Фрегонезе; оператор Зигфрид Хольд; художник Отто Пишингер; композитор Риц Ортолани.
Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.
Автор русского текста Б. Россинская; редактор З. Павлова.
Роли исполняют и дублируют: Виннету — Пьер Брис (дублирует В. Ларионов), Шэтерхенд — Лекс Баркер (В. Дружников), Сэм Хокинс — Ральф Уолтер (Ю. Саранцев), Палома — Далиа Лави (С. Холина), Туюнга — Ален Тиссе (В. Подвиг), генерал Тейлор — Чарльз Фаусет (В. Кенигсон), Брэдли — Гю Мэдисон (А. Тарасов), Диксон — Рик Баталья (Э. Изотов), Баркер — Мирко Эллис (С. Бубнов).

«Дети воеводы Шмидта», 8 ч.
Производство киноклуба «Белград», Югославия.
Автор сценария и режиссер Владимир Павлович; оператор Александр Петкович; художник Живорад Кукич; композитор Воислав Костич.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Ю. Евсюков.
Автор русского текста Я. Костричкина; редактор П. Павлов.
Роли исполняют и дублируют: Рената Фрейскори (дублирует М. Дроздовская), Фарук Беролли (И. Негода), Бисера Вукотич (О. Красина), Милан Елич (В. Грачев), Миряна Талевска (О. Громова), Йосиф Татич (Ю. Мартынов), Вера Милошевич (Г. Булкина), Вера Живанович (Д. Столярская), Драгослав Николич (А. Голик), Мирослав Жужич (Г. Крашенинников), Миодраг Андрич (А. Сафонов), Ингрид Лотариус (З. Земнухова), Горяна Янич (К. Румянова), Слободан Дурич (В. Прохоров).

«Диверсанты», 8 ч.
Производство «Босна-фильм», Югославия.
Авторы сценария: Власта Радованович, Хайрудин Крвавац;

режиссер Хайрудин Крвавац; оператор Огнен Маличевич; художники: Владо Бранкович, Джемо Часович; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа С. Юрцев. Автор русского текста Я. Костричкина; редактор К. Никонова.

Роли исполняют: Раде Маркович, Бата Живойинович, Иван Яничневич, Любиша Самарджич, Хусейн Чокич.

Роли дублируют: В. Дружников, Ю. Саранцев, Ю. Чекулаев, Н. Граббе, Э. Бредун.

«Соседи», 9 ч.

Производство «Аса фильм студио», Дания.

Авторы сценария: Лейф Пандуро, Бент Кристенсен; режиссер Бент Кристенсен; оператор Хеннинг Бендтсен; художник Могенс Гиллинг-Хансен; композиторы: Ким Маротт, Ханс Даль.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа З. Карлюченко. Автор русского текста Л. Гринкруг; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Гормсен — Эббе Роде (дублирует М. Погоржельский), г-жа Гормсен — Ханне Борчениус (С. Холина), фабрикант Санделунд — Джон Прайс (К. Николаев), г-жа Санделунд — Грете Сенк (З. Василькова), Людвиг — Петер Стеен (А. Сафонов), Нилла — Элизабет Рейнгаард (Н. Величко).

«Ограбление по-итальянски», 10 ч.

Производство «Мирафильм Маркус Продуционе», Италия.

Авторы сценария: Бруно Корбуччи, Джованни Гримальди, Беппе Коста; режиссер Лючо Фульчи; оператор Альфио Контини; художник Франко Фонтана; композитор Пьеро Умильяни.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Автор русского текста М. Михелевич; редактор К. Никонова.

Роли исполняют: Марио Каротенуто, Андреа Кекки, Элен Шанель, Джина Ровере, Габриэле Антонини, Мариза Мерлини, Джино Брамиере, Барт Нельсон.

Роли дублируют: Е. Весник, Б. Кордунов, Т. Семина, О. Красина, А. Карапетян, Б. Иванов, Я. Беленький, В. Ферапонтов.

«Ловко устроился» (по роману Гвена Давенпорта), 9 ч.

Производство «20-й век — Фокс», США.

Автор сценария Ф. Хью Херберт; режиссер Уолтер Ланг; оператор Норберт Бродайн; художники: Лайл Уилер, Леланд Фаллер; композитор Альфред Ньюман; продюсер Семюэл Дж. Эгел.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Автор русского текста Е. Роом; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Гарри Кинг — Роберт Янг (дублирует Б. Иванов), Тейси, его жена — Морин О'Хара (В. Караваева), Линн Бельведер — Клифтон Уэбб (В. Осенев), Эдна Филби, подруга Тейси — Луиза Олбриттон (И. Выходцева), мистер Эпплтон — Ричард Хейдн (Е. Весник), мистер Хаммонд — Эд Бигм (Е. Кузнецов).

«Дневник рабочего», 8 ч.

Производство «Елокува Фильминор», Финляндия.

Авторы сценария: Ристо Ярва, Яакко Паккасвирта; режиссер Ристо Ярва; оператор Анти Пейппо.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Гончарова; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Юхани — Пауль Осипов (дублирует Р. Панков), Ритва — Элина Сало (Е. Кончакова),

Роли исполняют: Титта Каракорпи, Пентти Ирьяла, Матти Роухола, Хейкки Хямяляйнен.

Роли дублируют: М. Глузский, А. Сафонов, В. Петрова, К. Козьмина.

«Искатели приключений» (по мотивам романа Хосе Джованни), 10 ч.

Совместное производство «Сосьете Нувель де Синематографи» (Франция), «Компаниа Дженерале Финанциара Чинематографика» (Италия).

Авторы сценария: Хосе Джованни, Робер Энрико, Пьер Пелегри; режиссер Робер Энрико; оператор Жан Бофети; художник Жак Д'Овидио; композитор Франсуа де Рубе; продюсеры: Рене Пиньер, Жерар Бейту.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор Н. Калиниченко.

Автор русского текста Н. Герман; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Ролан — Лино Вентура (дублирует Е. Весник), Маню — Ален Делон (В. Гусев), Летиция — Джоанна Шимкус (Т. Семина), пилот — Серж Реджани (В. Ферапонтов).

«Анжелика и король» (по роману Анны и Сержа Голон), 10 ч.

Совместное производство «Франко-фильм», «Фильм Бордери» (Франция), «Глория-фильм» (ФРГ), «Фоно Рома» (Италия).

Авторы сценария: Паскаль Жарден, Ален Деко, Бернар Бордери, Франсис Кон; режиссер Бернар Бордери; оператор Анри Персен; композитор Мишель Мань; художник Робер Джордани; продюсер Франсис Кон.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Автор русского текста Н. Герман; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Анжелика — Мишель Мерсье (дублирует Р. Макагонова), король — Жак Тожа (А. Белявский), Пейрок — Робер Оссейн (А. Алексеев), Дегре — Жан Рошфор (Ф. Яворский), Бачиари-Бей—Семи Фрей (А. Карапетян), маркиза де Монтеспан — Эстелла Блэн (Н. Румянцева), Ракоши — Фред Уильямс (Э. Изотов).

«Фантомас против Скотланд-Ярда», 10 ч.

Производство ПАС-СНЭГ (Франция), «Фэйр-Фильм» (Италия).

Авторы сценария: Жан Ален, Пьер Фуко; режиссер Андре Юннебель; оператор Марсель Гриньон; художник Макс Дуи; композитор Мишель Мань.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор Г. Мартынюк.

Автор русского текста Е. Гальперин; редактор З. Павлова.

Роли исполняют и дублируют: Фантомас и журналист Фандор — Жан Маре (дублирует В. Дружников), комиссар Жюв — Луи де Фюнес (В. Кенигсон), Элен — Милен Демонжо (Т. Конюхова), Бертран — Жак Динам (С. Бубнов), лорд Мак-Рэшли — Жан Роже Коссимон (А. Полевой), леди Мак-Рэшли — Франсуаза Кристоф (И. Карташова).

искусство
КИНО

Сценарий



Я. Костюковский,
М. Слободской,
Л. Гайдай

Бриллиантовая рука

ДЕТЕКТИВНО-ЭКСЦЕНТРИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

В основе нашего сценария лежит история уголовно-наказуемого деяния. Это дело серьезное. Поэтому мы постараемся избежать неуместных в данном случае шуток и излишних литературных красот. Мы будем излагать события кратко, сухо и протокольно точно.

...Итак, все начинается за границей, в небольшом приморском городке.

Идет дождь. По пустынной узкой улочке проносится черная машина.

Бородатый полицейский равнодушно смотрит ей вслед.

Черная машина сворачивает в боковую улочку.

...Тихая Рыбная улица. Дом с классическим аптечным знаком и вывеской «Aphoteka Chikanuk». В дверях, внимательно поглядывая по сторонам, стоит пожилой аптекарь. За его спиной появляется модно-длинноволосый молодой человек, одетый с подчеркнутым шиком,— словом, представитель международного гангстерского стиля.

Между ними происходит короткий разговор на свойственном им иностранном непонятном языке.

Слышен шум подъехавшей черной машины. Разговор прерывается.

Из машины выходит элегантный мужчина и быстро идет к аптеке.

Аптекарь передает ему большой зонт с толстой бамбуковой ручкой и что-то говорит на том же непонятном языке. Элегантный мужчина под прикрытием зонта бежит к машине, садится в нее. Машина уезжает.

Аптекарь и молодой человек гангстерского типа удовлетворенно обмениваются несколькими фразами и скрываются за дверью.

На фото (стр. 163) — Юрий Никулин в роли Семена Семеновича Горбункова.

...Иностранный лайнер входит в советский порт.

С теплохода по трапу спускаются прибывшие пассажиры. Слышна разноязыкая речь. Туристы направляются к таможне. Среди них знакомый нам элегантный мужчина.

...Таможня. Тщедушная пожилая туристка легко и бодро забрасывает свой огромный чемодан на стойку таможенника. Это типичная представительница заокеанского племени путешествующих старух. У нее розовый румянец, лиловая седина и сиреневый твидовый костюм, весь завешанный разнообразной фотокинорадиоаппаратурой.

А элегантный мужчина уже прошел все несложные таможенные формальности. Он небрежно цепляет на руку свой зонт, берет чемодан и направляется к выходу.

В вестибюле гостиницы интуристы заполняют бланки для приезжих. Элегантный господин прислонил свой зонт к стойке портье. И вдруг какой-то человек (мы не знаем какой, потому что видим только его руки) берет этот зонт и ставит на его место другой — с точно такой же толстой бамбуковой ручкой.

Иностранец краем глаза замечает это, но не подает вида и как ни в чем не бывало продолжает заполнять свой бланк.

...Из гостиницы выходит человек, обменявший зонт. Это импозантный мужчина лет тридцати пяти в отлично сшитом ультрамодном костюме. И весь остальной ансамбль—лента на шляпе, галстук, платочек в нагрудном кармане — выдержан в единой цветовой гамме, гармонирующей с костюмом.

Поскольку это один из основных героев нашей истории, познакомимся с ним поближе. По паспорту он Геннадий Петрович Козодоев. А проще Геша, человек с рас-

полагающей внешностью и сравнительно приличными манерами, по прозвищу «Граф».

Недалеко от гостиницы в видавшей виды «Волге» его ждет шофер, друг и сообщник,— мрачный богатырь с лохматыми нависшими бровями, по прозвищу «Механик». Это бывший тяжелоатлет, дисквалифицированный за систематическое пьянство или, как теперь принято выражаться, за нарушение спортивного режима.

Граф быстро подходит к машине, садится, и сразу же старенькая «Волга» срывается с места со скоростью, возможной только в детективных фильмах.

В квартире раздается звонок. Чья-то рука с большим агатовым перстнем на безымянном пальце приоткрывает «глазок» на двери.

Это рука главы контрабандистской фирмы.

Он мозг и душа всего дела, подпольный финансовый магнат, гражданин... Впрочем, мы его пока не видим и не знаем в лицо, так что назовем его просто Шеф.

Через «глазок» видны на лестничной площадке слегка искаженные фигуры Графа и Механика.

Дверь открывается. Контрабандисты входят. Рука с перстнем забирает у Графа зонт и закрывает дверь на все ключи, замки, цепочки и засовы.

...Стол, освещенный яркой лампой. В круге света чьи-то руки в перчатках отвинчивают бамбуковую ручку зонта. Другие руки ставят на стол большую жестяную банку из-под монпансье. С тяжелым звоном пересыпаются золотые монеты из зонта в банку. Одна монета откатывается, и чья-то рука воровато прикрывает ее. И тогда другая рука с большим агатовым перстнем на безымянном пальце водворяет монету обратно в банку.

...Воскресник на пустыре. Идет посадка молодых деревьев. У забора копается добродушный энтузиаст бухгалтер. Он уже в пенсионном возрасте, но выглядит очень хорошо: сохранил не только бодрость, но и почти все зубы и все волосы.

Случайно его лопата натыкается на какую-то железную банку. Он выкапывает ее, и мы узнаем ту самую яркую банку из-под монпансье, в которую контрабандисты спрятали золотые монеты.

Приподняв крышку и обнаружив клад, бухгалтер меняется в лице и уже почти в предынфарктном состоянии слабо кричит:

— Ой что это? Граждане! Смотрите, что я нашел!!!

Вокруг счастливца собирается толпа.

Итак, контрабандисты потерпели неудачу. Но наша история только начинается. Поэтому именно сейчас и идут титры фильма:

БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА

Кинороман в двух частях из жизни контрабандистов

Часть первая

БРИЛЛИАНТ ПОЧТИ НЕ ВИДЕН

В порту. Идет посадка советских туристов на теплоход «Михаил Светлов». Сюда и торопится семья Семена Семеновича Горбункова.

Он и есть главный герой нашей истории — человек крайне скромный, добрый, тихий, даже застенчивый. Ему за сорок. Он высокий, немного сутуловатый, с удлиненным, чуть-чуть печальным лицом.

В общем, он очень похож на нашего любимого артиста Юрия Никулина, который, мы надеемся, и сыграет эту роль.

В одной руке Семена Семеновича небольшой чемодан, на другой — Катенька, беспокойная дочка нашего героя.

Рядом с ним его жена Надежда Ивановна, которая значительно моложе, и, безусловно, гораздо энергичнее своего мужа. Это миловидная женщина, сохранившая стройную фигуру, несмотря на то, что она уже мать двоих детей. Старший из них — восьмилетний Максим — солидно идет рядом.

Неожиданно Максим что-то шепчет на ухо матери. Вся семья останавливается, беспокойно оглядываясь по сторонам. Наконец нужный объект найден, и мама с Максимом быстро уходят в сторону.

И тут Семен Семенович почему-то решает проверить, не забыл ли он дома свой билет. Но руки заняты: на одной — Катенька, в другой — ручная кладь.

Семен Семенович, посадив Катеньку на чемоданы, которыми загружен стоящий рядом автокар, начинает сосредоточенно рыться в карманах. В это время автокар трогается, увозя Катеньку.

С некоторым опозданием рассеянный отец замечает исчезновение дочери и, догнав тележку, на ходу снимает с чемоданов сопротивляющуюся Катеньку, которой уж очень понравилось кататься.

...У трапа представитель местного радио с портативным магнитофоном, висящим на плече, ведет репортаж.

— Итак, дорогие товарищи радиослушатели, через несколько минут белоснежный лайнер отправится в очередной круиз, увозя в своих комфортабельных каютах большую группу советских туристов в увлекательнейшее путешествие!

— Простите, ваше имя, отчество? — обращается он к Семену Семеновичу.

— Семен Семенович Горбунков,— быстро отвечает за мужа Надежда Ивановна.

— Где вы работате?

— Старший экономист в «Гипрорыбе»,— снова опережая Семена Семеновича, отвечает жена.

— Семен Семенович! Что вы хотите сказать нашим радиослушателям перед отъездом в это волнительное путешествие?

— Видите ли... По правде сказать, я вообще не хотел ехать. Я думал, лучше купить жене шубу...

— Нет, нет, шуба подождет. Я считаю, надо мир посмотреть,— перебивает Надежда Ивановна.— А что, действительно? Работает, как заводной. Нет, нет, шуба подождет!

— Значит, вы еще никогда...

— Конечно, не были,— Надежда Ивановна опять отвечает за мужа, даже не дослушав вопроса.— Мы вообще никуда дальше Дубровки не выезжали.

— И вы тоже едете за границу в первый раз? — обращается репортер к Надежде Ивановне.

— Нет, я вообще не еду. Мы провожаем папу...

...А в стороне происходят еще одни проводы. Механик прощается с Графом и дает ему последнее напутствие.

— Все помнишь? Фиш-стрит... Ну, Рыбная улица... Аптека Чиканука... Смотри, все должно быть достоверно. Упал, выругался...

— Черт возьми! — заученно произносит Граф пароль, но спохватывается и поправляется:— Черт побери!

— Смотри, не перепутай! Травма... Все достоверно... Как говорит наш дорогой Шеф, главное в нашем деле — социалистический реализм!.. Ну, пора... Турист!

И сообщники троекратно лобызаются.

...Семен Семенович входит с вещами в свою каюту и останавливается, пораженный ее размерами, красотой и неслыханным комфортом: полированное дерево, бронза, столики, умывальник и даже душ.

Восхищенный этим великолепием, Семен Семенович не знает, как освоить всю эту жилплощадь. Радуясь, словно

ребенок, он быстро раскладывает свои вещи по всей территории, выдвигает ящики, зажигает полный свет; присев на диван, пробует упругость пружин...

— Простите,— вдруг слышится чей-то голос.

В дверях стоит Граф в щеголеватом дорожном костюме.

— Это шестнадцатая каюта, или, пардон, я ошибся? — говорит он, подходя к Семену Семеновичу.

— Шестнадцатая... А вы, значит, тоже здесь едете?

— Да. Будем знакомы,— изысканно представляется Граф.— Геннадий Петрович... Надеюсь, мы подружимся...

Звучит мощный гудок теплохода.

...Семен Семенович бегом возвращается на палубу. Остановившись у перил, он находит взглядом на пристани свою семью и радостно кричит:

— Надя, у меня полулюкс!

— Что? Не слышу...

— По-лу-люкс...

Надежда Ивановна пожимает плечами. А стоящий на пароходе рядом с Семеном Семеновичем Граф помогает ему.

— У него пол-люкса́! — громко кричит он.

Надежда Ивановна, наконец расслышав, кивает головой. Ей и радостно и грустно. Она счастлива за своего Сеню в полулюксе, и в то же время ей трудно с ним расставаться.

Печальным стало и лицо Семена Семеновича. Супруги, как видно, очень любят друг друга и потому взволнованы предстоящей разлукой, хотя и не долгой, но очень редкой в их жизни.

...«Михаил Светлов» отваливает от пристани. Последним у борта остался Семен Семенович. Он грустно машет своей кепочкой, посылая прощальные приветствия удаляющемуся берегу.

...Теплоход «Михаил Светлов» в открытом море.

Возникает надпись:

ШЕЛ ПЯТНАДЦАТЫЙ ДЕНЬ УВЛЕКАТЕЛЬНОГО КРУИЗА

«Михаил Светлов» входит в последний порт перед возвращением на родину.

...Группа загорелых туристов идет с местным гидом по улице.

Семен Семенович отстает. И в это время его хватает за руку какая-то темпераментная жрица любви и, что-то быстро говоря на своем языке, тащит за собой по направлению к открытой двери дома. Семен Семенович растерян и оказывает ей весьма слабое сопротивление.

Граф замечает это и бросается на выручку.

— Ты куда? С ума сошел?

— Она меня куда-то зовет, что-нибудь случилось...

— Мадам, нон. Нихт. Нет... Ни в коем случае!..— кричит Граф женщине, вырывая из ее рук товарища.

— Почему? — возражает Семен Семенович.— Может, ей что-то надо...

— Что ей надо, я тебе потом скажу... Леди, синьора, к сожалению, ничего не выйдет... Руссо, туристо, облико морале... Ферштейн? Все!..

Жрица любви, пожав плечами, снова занимает свой пост у раскрытой двери. А Семен Семенович спрашивает Графа:

— А что ей было надо?

На городской площади у какого-то памятника группа туристов окружила местного гида. Это высокий, не по годам стройный и подтянутый старик, одетый аккуратно, но скромно. Его совершенно седые, коротко остриженные волосы разделены безупречным пробором. И только

мешки под глазами и горькие складки в углах рта свидетельствуют о его возрасте и, видимо, не очень легкой жизни.

Говорит он на отличном русском языке, правда, чуть старомодно, но зато по-петербургски изысканно.

Экскурсия окончена, и, как это принято у советских туристов, руководительница группы преподносит гиду сувениры: модель спутника, матрешку и блестящий электросамовар.

— Спасибо, спасибо, господа! — говорит по-настоящему растроганный гид. — Желаю вам счастливого возвращения на вашу... если позволите сказать, на нашу прекрасную родину... Я бы хотел...

Но тут он вдруг замолкает, словно проглотив какой-то комок, и опускает голову.

Туристы затихают. И в наступившей тишине чуткий Семен Семенович, чтобы разрядить обстановку, говорит:

— А это вам... От меня лично... И от нас всех... Особая московская...

И он протягивает гиду сувенирную бутылочку.

...Руководительница группы обращается к туристам:

— Товарищи, минуточку! Сейчас свободное время, погуляйте по городу. Только учтите: ровно в семнадцать ноль-ноль все должны быть на теплоходе...

Граф вытаскивает свои карманные часы. Отскакивает крышка, раздается мелодичный звон. На часах ровно три.

Он незаметно покидает группу и, все убыстряя шаги, сворачивает за угол. Но в последнюю секунду его останавливает Семен Семенович.

— Геша! Ты куда?

— По магазинам.

— А я уже все истратил.

— Я знаю, поэтому тебя и не позвал. Значит, встретимся на теплоходе.

— Нет, мне все равно нечего делать. Я с тобой.

Граф встречает это предложение без особого энтузиазма.

...Тихая Рыбная улица. Уже известный нам дом с классическим аптечным знаком и вывеской «Aphoteka Chikanuk».

И снова в дверях, внимательно поглядывая по сторонам, стоят аптекарь и его молодой подручный.

Между ними возникает короткий нервный разговор, естественно, на их языке, а перевод дается дикторским текстом.

— Ну, где же он? — раздраженно спрашивает молодой гангстер.

— Спокойно. Должен прийти.

— Пароль старый?.. «Черт побери»?

— Черт побери...

— А он точно с теплохода «Михаил Светлов»?

— Нам сообщили так...

— Теплоход через полтора часа уйдет! — кричит молодой человек, стуча пальцем по циферблату ручных часов.

Аптекарь, взрываясь, начинает долго говорить, темпераментно жестикулируя, но текст перевода предельно краток:

— Заткнись!

Молодой гангстер, криво усмехнувшись, скрывается в аптеке. Аптекарь продолжает наблюдать за улицей.

...Граф и Семен Семенович идут по городу, заглядывая в витрины магазинов. Граф хочет отделаться от ненужного попутчика. Лихорадочно обдумывая план «отрыва», он нервно поглядывает на часы.

Семен Семенович заинтересовывается витриной, в которой выставлены разнообразные рыболовные принадлежности. Он увлеченно рассматривает разные

крючки, наживки, удилища, катушки, спиннинги, сачки.

Граф незаметно отходит, а его место рядом с Семеном Семеновичем занимает толстый господин с сигарой в зубах.

Восхищенный увиденными снастями, Семен Семенович толкает «друга» в толстый живот, но тут же замечает свою ошибку и растерянно оглядывается. Граф исчез.

...Запыхавшийся Граф подбегает к бородатому полицейскому на углу.

— Эскюз меня! Плиз!.. Площадь Королевы-матери!.. Кинг-мама... На углу Рыбной улицы... Ну, рыба...— и он жестом руки показывает хвост плывущей рыбы.— Рыбная улица... Фиш-стрит...

Полицейский, наконец поняв, обрадованно смеется:

— О, иес, иес!..

Он достает блокнот и начинает рисовать план.

...Растерянный Семен Семенович, озираясь по сторонам в поисках исчезнувшего товарища, вдруг оказывается около того же бородатого полицейского.

— Простите... Вы не видели?.. Здесь не проходил человек вот в такой шляпе?.. Русский...

— Руссо? Иес, иес... Фиш-стрит! — смеется полицейский, повторяя жест Графа.

Он сажает Семена Семеновича в коляску своего мотоцикла и дает газ.

...Граф быстро идет по улице, сверяясь с планом. И тут его нагоняет мотоцикл полицейского. Бородач радостно козыряет, а Семен Семенович выскакивает из коляски.

— Ты уж извини, что я отвлекся... Больше этого не будет.

Граф готов вопить от отчаяния и бессилия, но вынужден улыбаться. А время идет. На уличных часах уже без четверти четыре.

...На площади Королевы-матери, куда выходит Рыбная улица, стоят ярмарочные увеселительные балаганы. Перед легким павильоном, в котором находится аттракцион-лабиринт, сидит мрачный хозяин предприятия и пересчитывает деньги.

Друзья подходят к лабиринту. У Графа в глазах зажигается дьявольский огонек.

— Зайдем?

— Все! Валюта кончилась...

— Угощаю!

Широким жестом Граф бросает на медное блюдо перед меланхоличным хозяином предприятия две монетки и входит в лабиринт, предусмотрительно пропустив вперед Семена Семеновича.

Едва тот делает несколько шагов, Граф бесшумно скрывается в боковом коридоре лабиринта и замирает за углом.

...Хозяин предприятия сгребает с блюда всю мелочь. Как раз этих двух монет ему не хватало для полного счастья, за которым он и отправляется через площадь к винному ларьку.

...В лабиринте Семен Семенович оглядывается, видит, что он один, и начинает быстро продвигаться по извилистым коридорам, крича на ходу:

— Гена!.. Где ты?.. Геша!

Притаившийся Граф все слышит, но молчит.

Семен Семенович, не переставая звать товарища, быстро идет по лабиринту и неожиданно для себя выходит на площадь.

— Геша, я уже вышел! — торжествующе объявляет он.

Но никто не отвечает.

— Гена, где ты?

Опять никакого ответа.

— Ты что, тоже вышел?

Он решает, что его друг еще раньше выбрался из лабиринта и теперь гуляет где-то на площади. Семен Семенович отправляется его искать, по дороге взывая:

— Геша!.. Геша!..

...Граф в лабиринте, ликуя, прислушивается к удаляющему голосу Семена Семеновича. Наконец-то! И, выждав еще немного, он направляется обратно к входу, который, как ему кажется, находится совсем рядом. Но лабиринт оказывается действительно лабиринтом. Граф почему-то упирается в стену, за поворотом — в другую, словом, он заблудился.

— Эй, кто-нибудь! — нервно зовет он хозяина.

...А хозяин за стаканом вина играет в карты с владельцем винного ларька. Видимо, он не скоро вернется.

...Граф в лабиринте скребет руками стены, как узник, стонет, в отчаянии смотрит на часы и разражается бессильными рыданиями.

...Семен Семенович идет по тихой Рыбной улице. Оглядывается по сторонам, ищет приятеля. Он проходит мимо дома с вывеской «Aphoteka Chikanuk».

Аптекарь, заметив приближающегося иностранца, настораживается, но тот проходит мимо.

Дойдя до угла и не обнаружив за ним друга, Семен Семенович возвращается и снова оказывается у аптеки. Поскольку он смотрит не под ноги, а по сторонам, он оступается, с размаху летит на тротуар и вскрикивает от боли:

— А-а-а, черт побери!

Аптекарь радостно бросается к нему и поднимает его, весело восклицая:

— Черт побери! Черт побери!

Семен Семенович не разделяет его веселья. Ему ужасно больно, он даже не может говорить.

А старик ведет его в аптеку, непрерывно повторяя на все лады: «Черт побери!», так как не знает других русских слов. Он вкладывает в это «Черт побери!» и отзыв на пароль, и приветствие, и сочувствие.

...В задней комнате аптеки их уже ждет длинноволосый молодой человек. Они обмениваются с аптекарем короткими фразами на своем языке, и молодой гангстер обращается к Семену Семеновичу:

— Руссо? «Михаил Светлов»?..

Семен Семенович стонет от боли и утвердительно кивает.

Аптекарь осматривает его локоть, затем подмигивает, успокаивающе говорит: «Черт побери!», — и вдруг со страшной силой дергает вывихнутую руку. Раздается хруст сустава, вопль пациента, и Семен Семенович от боли теряет сознание.

— Что с ним? — снова переходя на свой язык, спрашивает молодой человек, размешивая в тазике густую белую массу.

— Действительно сильный вывих... Даже потерял сознание, — отвечает аптекарь.

— Начнем, — командует молодой человек и открывает шкатулку, в которой лежат золотые монеты и бриллианты.

Они приступают к давно запланированной операции. Слой за слоем на руку Семена Семеновича аптекарь накладывает гипсовую повязку. А между слоями молодой гангстер закладывает упакованные в целлофан золотые монеты и бриллианты...

В этот момент Семен Семенович приходит в себя. Он чуть приоткрывает глаза и как раз видит, чтó именно ему закладывают в гипс. От ужаса он тут же судорожно зажмуривается.

Занятые делом сообщники ничего этого не замечают. Семен Семенович осторожно приоткрывает один глаз. Он видит, как упаковывается последняя партия драгоценностей. Еще несколько витков, и повязка готова.

— Все!.. Дай ему нашатырь, пусть очухается... Ему уже пора,— говорит длинноволосый, посмотрев на часы.

Аптекарь подносит к носу Семена Семеновича флакон с нашатырем и тормошит его, ласково приговаривая по-русски:

— Черт побери!.. Черт побери!..

Семен Семенович открывает глаза, весьма натурально изображая безмятежное возвращение к жизни. Но в действительности же он растерян и испуган происшедшим.

Молодой человек стучит по циферблату часов и выпроваживает Семена Семеновича.

— «Михаил Светлов»! У-у-у-у!!! — и он жестами показывает, что нужно торопиться.

...На площади хозяин балагана за руку выводит заплаканного Графа из лабиринта. Указав ему направление, хозяин слегка подталкивает его, и Граф рысью направляется к Рыбной улице.

...Граф бежит по Рыбной улице, поглядывая на вывески. На противоположной стороне он замечает аптеку Чиканука. У входа на скамеечке сидят аптекарь и длинноволосый молодой человек.

Помня наставления Шефа насчет социалистического реализма, Граф входит в роль и фланирующей походкой идет к аптеке. Напротив входа он неловко падает и, излишне форсируя голос, выкрикивает пароль:

— Черт побери!

Гангстеры только сейчас обращают на него внимание. Они недоуменно смотрят на упавшего Графа, тревожно переглядываются.

Граф, чтобы ускорить события, так же фальшивя, еще раз выкрикивает пароль:

— Черт побери!

Молодой человек обменивается несколькими репликами с аптекарем и обращается к Графу:

— Руссо?

Граф заговорщицки торопливо подтверждает:

— Руссо, руссо...

— «Михаил Светлов»?

— Да, да... С «Михаила Светлова»... Это я...

Длинноволосый набрасывается на аптекаря. Они долго ругаются, не глядя на сидящего на тротуаре Графа.

— Здесь и далее,— говорит диктор, обычно переводящий их текст,— следует непереводимая игра слов...

Ничего не понимающий Граф, стараясь обратить на себя внимание, легонько стучит по колену то одного, то другого.

Когда ему удается наконец привлечь их внимание, он показывает на свои карманные часы: мол, довольно спорить, пора приступать к делу.

Гангстеры поднимают его и, продолжая ругаться, уводят в аптеку.

Растерянный, крайне встревоженный, Семен Семенович быстро идет по узкой пустынной улочке. Он еще никак не может опомниться после того, что с ним произошло.

Что это — сон? Но нет, его правая рука в гипсе, она висит на марлевой повязке. Он с опаской поглядывает на нее, как на чужую.

У открытой двери продолжает дежурство знакомая нам жрица любви. Она видит подходящего Семена Семеновича и перекрывает ему дорогу.

Семен Семенович, дойдя до неожиданного препятствия, сворачивает, не замедляя шагов, и исчезает в черном проеме двери. Жрица любви устремляется вслед и, оглянувшись по сторонам, закрывает дверь.

В этот момент из соседней арки выходит Семен Семенович и продолжает свой путь.

Распахивается дверь. Раздосадованная жрица любви, бросив презрительный взгляд вслед ускользнувшему клиенту, снова занимает свой пост.

...По этой же улочке торопится на теплоход Граф. Лицо его выражает то сомнение, то раздумье, то вдруг неожиданную радость. А мы слышим его внутренний голос:

—«Эти кретины уверяли, что он был без сознания... Даже нашатырь давали нюхать... Значит, этот лопух ничего не знает... Отлично! Он провозит товар через таможню, а дома... как-нибудь.. Словом, если дело выгорит — валюту получаю я, а если прогорит — срок получает он...»

Жрица любви замечает нового потенциального клиента и преграждает ему путь.

Граф на секунду задумывается, затем, постучав по часам, пожимает плечами и с сожалением разводит руками, как бы говоря: «С удовольствием, но нет времени!»

Потрепав ее по подбородку, он буквально выскальзывает из ее рук.

В каюте капитана взволнованный Семен Семенович, закончив рассказ о своих злоключениях, нервно спрашивает:

— Ну, что?.. Что?.. Что это такое?

— Ничего особенного,— флегматично отвечает видавший виды капитан.— Обыкновенно. Контрабанда...

От этого слова, которое Семен Семенович встречал только в детективных романах, у него захватывает дух и, теряя дар речи, он пытается что-то сказать, но только, как рыба, выброшенная на песок, заглатывает воздух.

— О-о-о, что же вы так?.. Спокойнее...— вставая, замечает капитан.

Он достает из настенного бара бутылку коньяка, наливает в рюмку.

— Выпейте!

Семен Семенович отрицательно трясет головой.

— Выпейте, выпейте! Читали в «Неделе»?.. Отдел «Для дома, для семьи». Врачи рекомендуют — расширяет сосуды, успокаивает нервную систему...

Семен Семенович залпом опрокидывает рюмку и, обретя дар речи, спрашивает:

— Что же мне теперь делать?

— Ничего... Отдыхайте. Только прошу вас: о контрабанде никому ни слова.

— Так будут же спрашивать, что с рукой?

— А вы говорите... Поскользнулся, упал... Закрытый перелом... Потерял сознание... Очнулся — гипс!

— Поскользнулся, упал... — со все возрастающим облегчением повторяет Семен Семенович.— Закрытый перелом... Потерял сознание... Очнулся — гипс!

— Правильно!.. А про это,— и капитан слегка дотрагивается до гипса,— я сообщу куда следует...

И заметно повеселевший Семен Семенович, запрокинув голову, вытряхивает в рот оставшиеся в рюмке последние капли коньяка.

...И вот уже Граф, бережно поддерживая под руку своего драгоценного, теперь уже в прямом смысле, друга, гуляет с ним по палубе.

— Неужели ты ничего не помнишь? — спрашивает он, плохо скрывая радость.

— Так я ж тебе говорю: потерял сознание... Очнулся — гипс!

— А-я-яй! — сокрушается Граф.— Лучше б я упал вместо тебя...

— Ну, что ты, Гена!.. Спасибо! — растроган Семен Семенович.

— Береги руку! — со значением говорит Граф.

Поздний вечер. В темно-синей мгле ярко освещенный теплоход «Михаил Светлов» входит в родной порт.

Гремит музыка. Пассажиры медленно спускаются по трапу.

Семен Семенович уже внизу, а Граф только в начале лестницы. Их разделила толпа, и обоих это устраивает: Семен Семенович убежден, что ему придется задержаться в таможне для завершения своей секретной миссии, а при этом не нужны никакие свидетели, даже его новый друг Гена. А друг Гена умышленно отстал, чтобы незаметно проследить, пройдет ли Семен Семенович беспрепятственно таможенный досмотр со своим контрабандным гипсом.

...Таможня морского вокзала. На длинном прилавке — очередь чемоданов, рядом — очередь их владельцев.

Семен Семенович взволнованно вглядывается в лица таможенников: кто из них примет драгоценный груз и как все это будет происходить?

Процедура таможенного досмотра проходит легко и быстро, только иногда для проформы проверяются один-два чемодана, а на всех остальных ставятся крестики мелом без проверки.

Граф украдкой продолжает наблюдать за своим подопечным.

А к Семену Семеновичу уже подошел усатый таможенник. Сейчас все произойдет. Чтобы обнаружить себя и облегчить ему задачу, Семен Семенович кладет гипсовую руку на чемодан и, многозначительно барабаня пальцами по крышке, пристально смотрит на таможенника. Однако тот ставит равнодушно крестик и проходит дальше.

Граф, увидев желанный крестик на чемодане Семена Семеновича, быстро выходит из зала.

Семен Семенович озадачен: неужели не дошло предупреждение капитана? Этого не может быть! Он незаметно стирает крестик и пододвигает свой чемодан другому контролеру.

Но сейчас он действует более настойчиво: громко кашляет, чтобы обратить на себя внимание. Как только молодой, очень старательный таможенник поднимает на него взгляд, Семен Семенович незаметно для окружающих подмигивает ему, указывая уголком глаза на свою гипсовую руку.

На лице таможенника отражается недоумение, смешанное с подозрением. Семен Семенович подмигивает еще раз. И тогда тот решительно говорит:

— Ну-ка, откройте чемодан!

Но в этот момент к ним подходит усатый таможенник и говорит коллеге:

— Этот я уже смотрел...

И он снова ставит крестик на чемодане ошарашенного Семена Семеновича.

— Товарищи,— тихо обращается он к ним, — мне что же, идти?

— Проходите, товарищ, не задерживайте! — деловито командует усатый.— Следующий, пожалуйста...

И растерянному Семену Семеновичу теперь уже ничего другого не остается, как покинуть таможню.

Через ветровое стекло «Волги», на которое падают первые капли дождя, виден стоящий на площади перед морским вокзалом озадаченный Семен Семенович.

Рука с татуировкой «Миша» включает зажигание.

«Волга»-такси подъезжает к Семену Семеновичу.

Растерянный, подавленный, он в полном смятении садится в такси. Что делать? Куда ехать? В милицию? Домой?

Таксист в форменной фуражке поворачивается к пассажиру.

— Куда поедем? — спрашивает он.

— Домой...— в полной прострации, думая о своем, механически отвечает Семен Семенович.

И, несмотря на явную неопределенность адреса, таксист кивает, включает счетчик и такси трогается с места.

— Значит, за границей побывали? — спрашивает водитель.

— Да... Побывал...— безучастно отвечает Семен Семенович, и вдруг мы слышим его внутренний голос:— «Да... Побывал... А что делать сейчас? Куда мне?.. В милицию?.. А может, домой?.. Так я же еду домой... Ой! — Семена Семеновича ошеломляет внезапная мысль.— Я же не сказал ему адреса... Куда он меня везет?»

И он с тревогой смотрит в водительское зеркальце, в котором отражается лицо шофера.

Заметив тоже в зеркальце встревоженный взгляд пассажира, таксист опускает глаза, и, как бы отвечая на невысказанный вопрос, говорит:

— А здесь в город только одна дорога...

Семен Семенович даже вздрагивает от этой сверхъестественной проницательности.

— Пожалуйста,— подавив внезапное беспокойство, вежливо говорит он.— Морская, двадцать один, квартира девять, первый подъезд,— и совершенно некстати добавляет: — Третий этаж...

— Что это у вас с рукой? — интересуется таксист.

Семен Семенович настораживается. Его внутренний голос встревоженно раздумывает:

— «Почему он интересуется?.. Что это?.. Простое любопытство?.. Или, может быть...»

Он видит лежащую на руле большую веснушчатую руку с татуировкой «Миша», кончик мясистого носа, торчащий рыжий ус, короткую бычью шею,— и его внутренний голос подытоживает:

— «Подозрительный тип...»

А вслух он излагает выработанную еще на теплоходе версию:

— Поскользнулся, упал... Закрытый перелом... Потерял сознание... Очнулся — гипс...

— Вы в самодеятельности участвуете? — вдруг спрашивает таксист.

— Участвую,— отвечает Семен Семенович, а его внутренний голос продолжает терзаться сомнениями:— «Зачем я соврал?.. Ведь я не участвую... А зачем он спросил?.. Зубы заговаривает... Очень подозрительный тип...»

Такси сворачивает с освещенной магистрали в темную боковую улицу. Это еще больше усиливает тревогу пассажира.

—«Почему он свернул? — даже внутренний голос Семена Семеновича упал.— Ведь дорога прямо...»

— А там ремонт,— вдруг говорит водитель, снова отвечая на невысказанный вопрос.— Объезд...

Свет фар выхватывает из темноты двух «голосующих» привлекательных девушек.

— Остановитесь... Возьмем! — прерывающимся голосом просит Семен Семенович.

— Не положено! — официально говорит шофер.— Инструкция...

— «Не взял попутных... Это не таксист... Бандит!» — делает страшный вывод внутренний голос Семена Семеновича.

Он дрожащей рукой вытаскивает сигарету. И в это время таксист направляет на него блестящий пистолет...

Такси, сделав сложный пируэт, замирает у обочины дороги. Слышны глухие удары. Крыша «Волги» вспучивается отдельными вулканами. Вылетает боковое стекло...

...Служебный кабинет полковника милиции. Перед полковником, спиной к нам, по стойке «смирно» вытянулся капитан.

— Почему же вы сразу не представились! — спрашивает хозяин кабинета.

— Я хотел сперва присмотреться, проверить, подойдет ли он нам...

— Ну, и как, проверили?

— Проверил, товарищ полковник. Подойдет! — бодро отвечает капитан, и только теперь мы видим его лицо. Это таксист, который вез Семена Семеновича.

Его бодрый голос никак не вяжется с его внешностью: на голове у него повязка, под глазом пластырь.

Критически рассматривая печальные следы, которые оставил Семен Семенович на лице капитана, полковник вытаскивает сигарету. Капитан подносит ему пистолет-зажигалку.

— Я никак не рассчитывал, что он...

— Гипсом,— определяет полковник.

— Так точно, товарищ полковник! Наверно, мне бы надо...

— Не надо,— мягко возражает полковник.— Он согласился?

— Согласился! Теперь у меня такое предложение. А что если...

— Не стоит, Михаил Иванович,— с привычной мягкостью снова говорит полковник.

— Ясно. Тогда, может быть, нужно...

— Не нужно,— сдерживает полковник неудержимую инициативу своего капитана.

— Понятно, разрешите хотя бы...

— Попробуйте,— неожиданно соглашается полковник.— В общем, действуйте сообразно обстоятельствам. Ведь непосредственное осуществление этой операции возложено на вас... Ну, докладывайте, что было дальше.

— Слушаюсь!.. Когда мы с ним таким образом познакомились, я изложил наш план...

...Снова такси едет по вечерней улице.

Но теперь все выглядит несколько иначе. Семен Семенович сидит уже не на заднем сиденье, а рядом с водителем. Изменился и водитель: лоб капитана милиции перевязан платком, под глазом ссадина.

Но зато все недоразумения выяснены. Капитан уже закончил изложение плана, в котором Семену Семеновичу предстоит сыграть немаловажную роль.

— А что же мне делать? — недоумевает Семен Семенович.

— Ничего. Живите, как жили... Сами клюнут. Они будут следить за вами, а мы за ними... И как только попытаются снять — мы их возьмем...

— Вроде живца! Понимаю, сам рыбак...— Семен Семенович в восторге.— Ловко! Они, конечно, предложат большой выкуп, а я еще поторгуюсь...

— Не думаю,— охлаждает его пыл Михаил Иванович.— Зачем им себя выдавать? Они же уверены, что вы ничего не знаете. Они постараются получить товар бесплатно и незаметно для вас.

— Как же можно срезать с человека гипс незаметно?

— Можно... Я, правда, не знаю, как они будут действовать, но человека

можно напоить, усыпить, оглушить... В общем, с бесчувственного тела... Наконец, с трупа... Вот...— растерянно добавляет Михаил Иванович, сообразив, что сказал лишнее.

— С чьего трупа? — настораживается Семен Семенович.

— Ну, я уверен, до этого не дойдет,— бодро говорит Михаил Иванович, стараясь исправить свою оплошность. Но Семен Семенович уже поскучнел: дело начинает представляться ему в ином свете.

— А нельзя, чтобы этот гипс поносил кто-нибудь другой? — задумчиво начинает он, но тут же спохватывается: — Ах, да! Нельзя...

— Вы, конечно, можете отказаться...— осторожно начинает Михаил Иванович.

— Да нет, я не отказываюсь, я понимаю... Но боюсь, смогу ли я... Способен ли...

Михаил Иванович понимает его состояние и мягко говорит:

— Я думаю, Семен Семенович, что каждый человек способен на многое. Но, к сожалению, не каждый знает, на что он способен.

— Да, да...— растерянно кивает Семен Семенович.— Бывает...

...Такси едет по ночным улицам города.

...Знакомая рука с татуировкой «Миша» выключает счетчик.

Семен Семенович протягивает Михаилу Ивановичу деньги. Тот, вздохнув, берет их и укоризненно растолковывает:

— Семен Семенович, еще раз повторяю...

— Все понял! — спохватывается Семен Семенович и тянется за своей трешкой.

— Минуточку!.. Повторяю: связь будем держать так. Если вы нам понадобитесь, мы вас найдем... Если мы вам будем нужны, вызывайте такси... Обязательно на свое имя. Приеду или я, или мой помощник. Ясно?

— Ясно! — по-военному четко отвечает Семен Семенович.

Только теперь Михаил Иванович возвращает ему деньги, и он выходит из машины.

— Михаил Иванович, может, зайдем... С женой познакомлю...

— Семен Семенович, мы же условились: никто не должен знать...

— И Надя? — ужасается Семен Семенович.

— Никто! — отрезает Михаил Иванович.— Для всех — та же версия.

Рука Механика нажимает кнопку. В квартире настойчиво дребезжит звонок.

Рука Шефа с перстнем на пальце приоткрывает «глазок» на двери.

Через «глазок» видны на лестничной площадке фигуры Механика и Графа.

Дверь открывается.

Граф излишне старательно, долго вытирает ноги, оттягивая неприятный момент тяжелого объяснения с Шефом. Механик нетерпеливо подталкивает его.

— Только без рук! — независимо бросает Граф и входит в квартиру.

Механик запирает дверь на все ключи, замки, цепочки и засовы.

Квартира Семена Семеновича.

Спит Максим. У подушки лежит ковбойский пистолет.

Спит Катя в своей кроватке, на спинке которой развешено платьице с рисунком Эйфелевой башни.

В другой комнате Семен Семенович, воспользовавшись тем, что жена в ванной примеряет новый халатик, сосредоточенно прощупывает гипсовую повязку,

пытаясь убедиться, что драгоценная начинка на месте. Конечно, это глубоко бессмысленное занятие.

— А кока-колу пил? — спрашивает Надежда Ивановна из ванной.

— Да, да...— машинально отвечает он, продолжая свои изыскания.

Раздается резкий звонок и тут же стук в дверь.

Семен Семенович вздрагивает, судорожно прячет гипсовую руку за спину. Прислушивается. Стук повторяется.

— Открой, Сеня! — кричит Надя из ванной.

— Да, да...— шепотом говорит Семен Семенович и, заняв выгодную позицию для обороны, открывает дверь.

В квартиру входит Варвара Сергеевна, товарищ Плющ, профессиональная общественница, неистовая активистка ЖЭКа.

— С приездом! Извините, что поздно... Общественное дело прежде всего. Что с рукой?

И не дождавшись ответа, товарищ Плющ проходит в комнату.

У Семена Семеновича отлегло от сердца.

— Кто там? — спрашивает Надя из ванной.

— Варвара Сергеевна... Товарищ Плющ.

Неожиданный визит совершенно некстати, но Семен Семенович старается не показывать этого по свойственной ему тактичности. А товарищ Плющ, бесцеремонно разглядывая разложенные по комнате скромные сувениры, приступает к делу.

— Семен Семенович, в среду у нас в красном уголке — ваша лекция. Объявление уже висит.

— Какая лекция?

— Кроме вас из нашего ЖЭКа никто в капстранах не был. Тема лекции — «Нью-Йорк — город контрастов».

— Я не был в Нью-Йорке!

— А где ж вы были?

— В Стамбуле, Марселе...

— Тогда «Стамбул — город контрастов». Объявление перепишем... А что у вас с рукой? — снова проявляет показную чуткость товарищ Плющ и, не слушая ответа, возвращает все свое внимание сувенирам.

А Семен Семенович привычно излагает утвержденную версию:

— Закрытый перелом. Потерял сознание. Очнулся — гипс.

— Отлично, отлично! — бормочет товарищ Плющ, продолжая рассматривать сувениры.

Ее внимание приковывает изящная баночка с яркой этикеткой.

— Ой, какая прелесть!.. А что у вас с рукой? — с почти материнской заботой в третий раз задает она свой вопрос.

Семен Семенович, чутко понимая суть вопроса, не без удовольствия говорит:

— Это — для вас! Сувенир...

Дверь ванной резко открывается. Появляется Надежда Ивановна в новом халатике.

— Спасибо! — трепетно благодарит товарищ Плющ и с благоговением открывает банку.

С пронзительным воем и свистом оттуда выскакивает лохматый чертик на пружинке прямо ей в лицо.

Семен Семенович доволен: этот нехитрый детский розыгрыш — короткая разрядка в его напряженном нервном состоянии.

«Волга» Механика резко тормозит у дома Семена Семеновича. Из машины выскакивают Граф и Механик.

Механик раскручивает и забрасывает на балкон третьего этажа веревку с «кошкой» на конце.

Граф с чрезвычайной ловкостью быстро поднимается по ней на балкон и входит в комнату Семена Семеновича.

Комната выглядит загадочно и несколько странно. Ветер колышет белые занавески. В углу походкой тигра ходит черный котенок. Комната совершенно пуста, только посредине стоит железная кровать, на которой крепко спит Семен Семенович. В общем, вся эта сцена пронизана духом Кафки, Годара, Алена Рене, раннего Микеланджело Антониони и позднего Самсона Самсонова.

Граф осторожно пытается снять гипс с руки Семена Семеновича. Рука неожиданно легко отделяется от туловища мирно посапывающего владельца. Пораженный Граф в панике старается приставить ее обратно. Но это никак ему не удается.

И тогда Граф решается: покосившись на котенка, он прижимает драгоценную руку к груди и начинает медленно отступать к балкону. И тут происходит невероятное. Рука, смазав Графа по физиономии, вырывается и начинает самостоятельную жизнь.

Граф пытается поймать своевольную руку. А она издевается над ним: то манит к себе, то упархивает, то гладит, то щиплет Графа, то нежно похлопывает по щеке, то грубо показывает кукиш.

И наконец, когда Графу почти удается схватить ее, рука наносит ему страшный нокаутирующий удар, от которого он вылетает в балконную дверь под сатанинский хохот черного котенка.

...В своей девичьей постельке мечется и стонет Граф, терзаемый кошмарными сновидениями.

Под глазом у него большой синяк — результат приложения не призрачной руки Семена Семеновича во сне, а вполне реального увесистого кулака Механика наяву.

Граф просыпается, жадно пьет воду. Прикладывает к синяку примочку, тяжело вздыхает. Он до сих пор находится под гнетущим впечатлением беседы с Шефом и Механиком.

Он лежит с открытыми глазами. В его воспаленном сознании звучат обрывки недавнего разговора.

— За это убивать надо! — мрачно звучит голос Механика.

— Только без рук! Я все исправлю! — взвизгивает голос самого Графа.

— Чтоб ты сдох! — проклинает его голос Механика.— Чтоб я видел тебя в гробу в белых тапочках!

— Чтоб ты жил на одну зарплату! — произносит самое страшное проклятье голос Шефа.

И от этого ужасного пожелания засыпающий Граф корчится и стонет, возвращаясь в мир кошмаров, столь далекий от его уютной холостяцкой квартирки.

Мирно спит, свернувшись в клубок, черный котенок в кресле-раковине стиля модерн.

Строго поглядывает на него деревянный бюст вечно бодрствующего Льва Николаевича Толстого.

В углу мерцающий свет лампады освещает икону Николая-угодника.

А Граф все стонет и мечется в тяжелом сне.

...Первая ночь в родном доме. Надя уютно устроилась на здоровой руке мужа.

— Спи, спи... — говорит она, уже засыпая.

— Сплю, сплю... — ласковым шепотом отвечает Семен Семенович, закрывая глаза.

Мир, покой, тишина...

Но вдруг необъяснимая тревога заставляет его широко открыть глаза. Возникает нарастающий щемящий звук, отвечающий его тревожному внутреннему состоянию.

Через открытую балконную дверь слышен шум подъехавшей машины, резкий скрип тормозов и чьи-то неясные голоса.

Семен Семенович осторожно высвобождает руку из-под щеки спящей жены.

На цыпочках он подходит к балкону и бесшумно закрывает двери на все шпингалеты. Немного успокоившись, он собирается снова лечь, но... теперь слышно, как на площадке громко стукнула дверь лифта. Тревога растет!

— Ты что? — сонно спрашивает Надя.

— Хочу посмотреть, как ребята спят...— объясняет Семен Семенович, делая вид, что он только что встал.

...Безмятежно спят дети. Они даже не ведают, какие тревоги терзают сейчас их отца и какие опасности подстерегают его в будущем.

Семен Семенович печально смотрит на своих потенциальных сирот.

...На кухне. Чтобы немного приободриться, Семен Семенович наливает маленькую рюмочку коньяка, но выпить не успевает.

Зажигается яркий свет: в дверях — жена.

— Семен, ты что?

Застигнутый врасплох, он мобилизует не свойственную ему изворотливость:

— Врачи рекомендуют... снотворное... в «Неделе»... для дома, для семьи...

— Сядь! — ласково, но настойчиво приказывает Надя.— Скажи все-таки, что у тебя с рукой?

— Поскользнулся, упал... закрытый перелом... Потерял сознание... Очнулся — гипс...

— Это я уже слышала... Не надо меня щадить. Лучше самая страшная, но правда. Говори...

И снова он начинает уныло излагать утвержденную версию, очень незначительно ее разнообразив:

— Я и говорю... Шел. По улице. Поскользнулся. Упал. Закрытый перелом ...— но, прочитав в глазах жены безмолвный укор, он замолкает.

— Я знаю, что у тебя там.

— Кто тебе сказал? — вздрагивает Семен Семенович.

— Вот видишь — вздрогнул! Не умеешь ты врать, Сеня... У тебя там вовсе не закрытый перелом.

— А что?

— У тебя там открытый перелом! — и Надя, как бы поставив точку своему расследованию, решительно выпивает налитую рюмку коньяка.

...Солнечный воскресный полдень. Объявление:

> В среду, 24 июля с. г.,
> в красном уголке ЖЭКа
> состоится лекция на тему:
> **«НЬЮ-ЙОРК — ГОРОД КОНТРАСТОВ»**
> Лектор—жилец кв. 9 экономист
> тов. ГОРБУНКОВ.
> **Начало в 18 часов. Явка обязательна**
> *Просьба захватить с собой стулья.*
> **После лекции — кино.**

Товарищ Плющ наклеивает на слово «Нью-Йорк» бумажку со словом «Стамбул». Отходит на шаг, любуется плодами своего труда.

Мимо нее стремительно проносится энергичный маленький фокстерьерчик, протаскивая за собой на поводке своего хозяина — Виктора Николаевича Маркина. В глазах Плющ появляется пло-

тоядный блеск. Она направляется к своей жертве.

— Виктор Николаевич! — медовым голосом, не предвещающим ничего хорошего, говорит она.— Вы что, читать не умеете?

На свежеотесанном колу прибито объявление:

«Гулять собак воспрещается».

— Видите ли, Варвара Сергеевна...— начинает оправдываться интеллигентный Маркин, но в это время любознательный фокстерьер, чем-то заинтересовавшись, оттаскивает его в сторону.

Товарищ Плющ продолжает преследовать свою жертву:

— Я вас слушаю.

— Понимаете, еще вчера...— и снова новый рывок поводка прерывает беседу.

Из подъезда на воскресную прогулку выходит вся семья Семена Семеновича.

Все в обновках: на Максиме — ковбойская шляпа, джинсы, в большой лакированной кобуре — пистолет; на Катеньке — нейлоновое платьице с Эйфелевой башней; на Надежде Ивановне — элегантный розовый костюм.

И только глава семьи одет по-прежнему скромно. Но доволен он больше всех: его подарки пришлись всем по душе.

Они сначала не слышат разговора, происходящего вдалеке между Варварой Сергеевной и собаковладельцем, которого фокстерьер продолжает таскать на поводке вокруг монументально стоящей общественницы.

Когда семья Горбунковых подходит к ним, разговор уже ведется на более высоких нотах.

— А я вам говорю, наши дворы планируются не для гуляний!

— А для чего?

— Для эстетики!

— Где же с ним гулять?

— Вам предоставлена отдельная квартира — там и гуляйте!

— А где ж ему...— разводит руками Маркин.

— Ну, зачем же так? — приходит на помощь Маркину Семен Семенович.— Доброе утро, Варвара Сергеевна! Вот я был в Лондоне, там собаки гуляют везде. Собака — друг человека!

— Не знаю, как в Лондоне, — обижается товарищ Плющ.— Я там не была... Может быть, там собака — друг человека... А у нас человек — друг человека! — значительно заканчивает она.

Спор приобретает все более острый характер, а у большого объявления «Гулять собак воспрещается» сидит маленький притихший виновник скандала и грустными умными глазами смотрит на людей, не понимая, почему происходит такой нервный разговор.

Приморский бульвар — любимое место воскресных прогулок жителей города.

Сюда приходят людей посмотреть и себя показать. Здесь гуляют целыми семьями, истребляют тонны мороженого, выпивают цистерны лимонада и кваса, выгрызают горы вареной кукурузы и вылущивают мешки жареных семечек.

Находившись по бульвару из конца в конец, горожане отдыхают и подкрепляются под цветными тентами шашлычных, сосисочных, чебуречных, пельменных и вареничных.

Счастливые мамаши взвешивают своих упитанных детей на уличных весах, а отцы семейств, крякая, состязаются у силомеров. Сюда пришла и счастливая семья нашего героя. Она привлекает всеобщее внимание.

Дамы со скрытой завистью разглядывают розовый костюм Надежды Ивановны, мальчишки откровенно завидуют

ковбойскому снаряжению Максима, а парижское платьице Катеньки вызывает восхищение и девочек и их мам.

И только одна девочка прошла мимо Кати гордо и независимо. Причина этой независимости заключается в том, что у нее на платье изображена Останкинская телебашня, которая, как известно, значительно выше Эйфелевой.

Они проходят мимо скамейки, где сидит знакомый нам счастливец-бухгалтер с газетой в руках. На газетной полосе виден его портрет под броским заголовком «Клад сдан государству».

Бухгалтер любуется своим портретом. Его так распирает от радости, что он хочет с кем-нибудь поделиться. Но сидящие рядом пенсионеры-шахматисты уже сто раз слышали эту историю и только отмахиваются от него.

Неподалеку расположился продавец лотерейных билетов — бодрый старичок с веселыми молодыми глазами и детским румянцем. Он так задорно зазывает покупателей, что вокруг него всегда толпится народ:

— ...С билетом недолго выиграть «Волгу». А некоторые сгоряча выигрывают «москвича». А это лицо или эта рожица могут выиграть «запорожца». Подходи, выбирай, кому что нужней! До тиража осталось всего пять дней...

Надежда Ивановна задерживается с детьми у столика продавца счастья, а Семен Семенович, отдав ей пиджак, который он нес на руке, и что-то шепнув на ухо, быстро отходит.

...Семен Семенович беспечно спускается по каменным ступеням, ведущим в подземный туалет. И вдруг снова возникает нарастающий щемящий звук его необъяснимой внутренней тревоги.

Он замедляет гулко отдающиеся шаги. Останавливается. Прислушивается. Сзади наверху — солнце и ликующие шумы жизни, а впереди внизу — зияющая темнота бетонного подземелья и мрачная тишина.

Все же, пересилив непонятный страх, он делает еще несколько шагов вниз. Появившаяся из черноты проема какая-то фигура заставляет его вздрогнуть. Семен Семенович судорожно прячет драгоценную руку за спину.

Перед ним высокий длиннорукий человек в темных очках, закрывающих пол-лица, в черном джемпере на голом теле и белых брюках. На открытой волосатой груди болтается золотая цепочка с маленьким черепом-амулетом.

— Папаша, огонька не найдется? — спрашивает незнакомец.

Семен Семенович завороженно смотрит на череп-амулет. Здоровой рукой он лихорадочно хлопает себя по карманам.

— Оставил... А пиджак у жены... А жена там...

Молодой человек, пожав плечами, уходит.

Семен Семенович секунду размышляет, потом бодро взбегает обратно по лестнице вверх.

...Окуляр подзорной трубы беспокойно шарит по гуляющей публике на Приморском бульваре, задерживается на продавце лотерейных билетов, быстро промахивает музыкальную раковину с духовым оркестром, танцверанду, детскую площадку и замирает на семье Семена Семеновича, входящей в открытое кафе-мороженое.

— Вот он! — слышен чей-то нервный голос.

На высокой смотровой площадке, откуда открывается широкая панорама города и моря, стоит подзорная труба-автомат. Граф приник к ее окуляру, его отталкивает Механик, смотрит сам...

...Семейство рассаживается за столиком, к ним подходит официант...

— ...Давай! — придирчиво осмотрев Графа, командует Механик.— Пригласи его на рыбалку на Черные камни. Обязательно с ночевкой. Только не суетись... Детям—мороженое, жене — цветы! Смотри не перепутай, Кутузов!

Последнее сравнение не случайно: один глаз Графа, пострадавший во время ночного объяснения с сообщниками, прикрыт аккуратной черной повязкой, как у великого русского полководца.

...В окуляре — за столиком открытого кафе семейство Семена Семеновича.

Граф с обворожительной улыбкой вручает Надежде Ивановне две порции эскимо, а Максиму и Катеньке — по большой чайной розе. Дети и мама удивлены столь неожиданными подарками, а Граф с чувством исполненного долга подсаживается к столику.

— Идиот! Детям — мороженое! — слышится возмущенный голос Механика.

И, словно поймав эту телепатическую команду, Граф вскакивает и суетливо исправляет свою ошибку.

...В кафе за столиком Максим и Катенька с удовольствием уничтожают мороженое, запивая его лимонадом через соломинку. А взрослые продолжают разговор.

— Глаз — это ерунда, пройдет! — нарочито небрежно говорит Граф.—А как твоя рука?

Семен Семенович собирается что-то ответить, но Надежда Ивановна как всегда опережает его:

— Геннадий Петрович, вы как Сенин друг должны повлиять на него. Он слишком легкомысленно относится к этому...

В это время внимание Семена Семеновича отвлекают дети. Максим сунул свою соломинку в Катин стакан. Назревает конфликт. И чтобы локализовать его, заботливый отец пересаживается к детям.

— Он и меня хотел обмануть,— говорит доверительно Надежда Ивановна Графу.— У него там совсем не то, что он всем говорит!

Граф бледнеет, покрывается холодной испариной. Вот этого он никак не ожидал! Неужели тайна раскрыта?..

— Папа, почему лимонад пахнет мылом? — спрашивает Катенька и дует в соломинку. И как бы в подтверждение ее слов лимонад начинает пузыриться и из бокала вылетают блестящие радужные шарики.

— ...Вот видите, Геннадий Петрович, как это серьезно! Открытый перелом! — заканчивает излагать свою медицинскую версию Надежда Ивановна.

Граф сочувственно кивает, но не может скрыть распирающей его радости. Оказывается, тревога была ложной, тайна бриллиантовой руки не раскрыта.

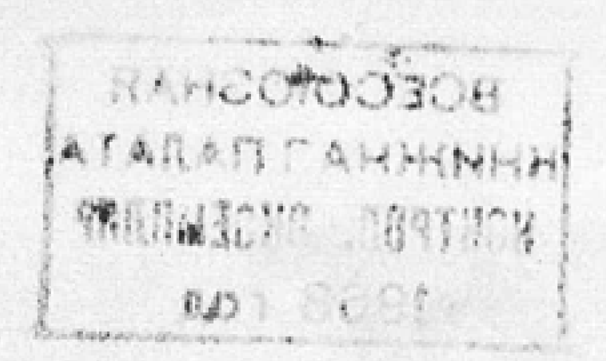
— Вот полюбуйтесь! — неожиданно говорит Надежда Ивановна, указывая на мужа. А он вместе с детьми увлеченно пускает пузыри из лимонада.

Пляж в разгар купального сезона, то есть сплошное лежбище загорающих. На берегу приткнуться некуда, поэтому Граф и Семен Семенович с семьей загорают, сидя в воде.

— Осторожно! Не намочи,— беспокоится Надежда Ивановна, поднимая повыше гипсовую руку мужа.

— А ну, Сеня, пошевели пальцами! — приказывает Граф.

Семен Семенович послушно шевелит кистью руки. Граф, воспользовавшись случаем, прощупывает гипс, и ему кажется, что под его пальцами шелестят доллары и перекатываются бриллианты.



— Нет, ничего.. Все будет в порядке! — отвечая своим мыслям, говорит Граф. — Махнем на рыбалку?

— Махните, махните! — поддерживает его Надежда Ивановна.

В глазах Семена Семеновича загорается огонек, знакомый только истинным охотникам и рыболовам.

А Граф, воодушевленный поддержкой, вдохновенно продолжает:

— Возьмем лодку... Поедем на Черные камни... С ночевкой... Отсидим вечернюю зорьку... Потом...

От слов «ночевка», «вечерняя зорька» вновь возникает щемящий звук тревоги Семена Семеновича.

— Нет, Гена, с ночевкой я не поеду... Боюсь простудить... Давай с утра...

Графа, конечно, меньше устраивает этот вариант, но он вынужден согласиться.

— Поедем с утра... Как тебе удобно... Значит, с утра! — еще раз фиксирует он.

— Да! — отвечает Надежда Ивановна, но вдруг она резко поднимается и кричит: — Слезь сейчас же! Перестань мучить животное!

Недалеко от берега Максим, оседлав дельфина, катается на нем.

Под негромкую мелодичную музыку легкой фланирующей походкой прогуливается Граф. Он в светлом летнем костюме несколько необычного покроя. Синяк его тщательно загримирован и припудрен.

Аппарат отъезжает, и мы видим, что эта аристократическая прогулка происходит на помосте среди зрителей и представляет собой всего лишь демонстрацию нового костюма в Доме моделей, где Граф работает манекенщиком. Эта деятельность дает ему не столько средства к существованию, сколько официальное прикрытие и эстетическое удовлетворение.

На фоне легкой музыки слышен приятный женский голос:

— Авторский коллектив: художник Маргарита Семенова, архитектор Рогаль-Левицкая, главный конструктор Альберт Мудрик. Летний комбинированный костюм — «Универсал-69»... Поощрительная премия на межобластном форуме современной одежды в Житомире...

Среди публики сидит Механик. Он смотрит на руку соседа слева, лежащую на подлокотнике. На безымянном пальце — большой агатовый перстень.

Приятная во всех отношениях женщина-комментатор продолжает:

— Перед вами, казалось бы, обычный курортный костюм, выполненный в чесуче с лавсаном. Но оригинальное конструктивное решение позволяет вам легко превратить пиджак в куртку-безрукавку...

Граф быстро снимает отвороты, воротник и рукава пиджака, которые, оказывается, были закреплены застежками-«молниями».

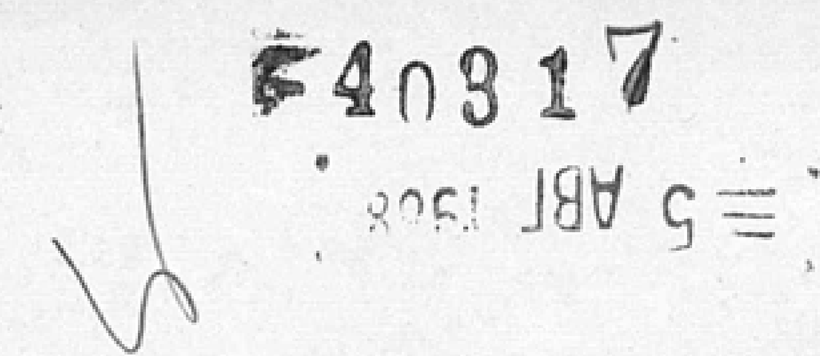
Зал оживленно реагирует на это перевоплощение. Вспыхивает блиц фотоаппарата. Комментатор продолжает:

— Но это еще не все. Легким движением руки брюки превращаются...

Граф дергает поперечную «молнию» выше колена. Застежка не поддается. Комментатор пытается выиграть время.

— ...Брюки превращаются... Превращаются брюки...— в это время «молния» открывается,— ...в элегантные шорты! — с подъемом заканчивает приятная во всех отношениях женщина-комментатор.

Зал взрывается аплодисментами.



А Граф, небрежно перекинув отстегнутые штанины через руку, легко спрыгивает с помоста и удаляется за кулисы.

— И наконец последняя модель! Пляжный ансамбль — «Мини-бикини-69»! — провозглашает комментатор.

Мужская часть зала настороженно замирает.

Грянула песня «Королева красоты». На помост выходят три очаровательные девушки в красочных пляжных костюмах.

Механик с увлечением следит за выступлением девушек, но потом резко поворачивается к соседу слева.

Рука с большим агатовым перстнем на безымянном пальце нетерпеливо постукивает по подлокотнику.

Механик послушно кивает и быстро поднимается. Не отрывая взгляда от манекенщиц, он пробирается к выходу.

...В уборной у Графа.

Граф быстро переодевается в другой костюм.

— Что случилось? Почему здесь Шеф? — нервно спрашивает он входящего Механика.

— Все меняется. Операцию будем проводить у Белой скалы.

— Почему не на Черных камнях?

— Там днем слишком людно...

— А у Белой скалы нет клева!

— Клев будет. Это я беру на себя. И клевать будет так, что клиент забудет обо всем на свете!

Из-за двери слышен голос:

— Геннадий Петрович, пошли спортивные!

— Да, да! Одеваюсь! — деловито отвечает Граф и снова обращается к Механику: — А дальше все по плану?

— Все, как наметили. Ты слегка оглушаешь его, мы снимаем гипс и смываемся.

— А мое алиби? — недоумевает Граф.

— Ах, да! Ты остаешься лежать со следами насилия на лице, тоже как жертва нападения неизвестных.

— Только я тебя прошу... — начинает Граф, но Механик перебивает его:

— Не беспокойся, буду бить осторожно. — Граф с чувством благодарит сообщника. — Но сильно! — неожиданно заканчивает Механик и, довольный своей шуткой, громко ржет.

Вечер. Квартира Семена Семеновича. Он готовится к завтрашней рыбалке.

— Хлеба-то не купили! — вдруг спохватывается Надежда Ивановна.

Семен Семенович в это время распутывает леску при помощи обеих рук и зубов.

— М-м-м... — нечленораздельно мычит он, не разжимая рта.

Но жена отлично понимает его:

— Сухарей тоже нет.

— М-м-м...

— А если Геннадий Петрович не возьмет?

— М-м-м...

— Интересно, где? — иронически парирует Надежда Ивановна.

Исчерпав все доводы, Семен Семенович вынимает изо рта леску.

— Ну что ж, схожу.

(Окончание следует)



„М о л ь б а“
(по мотивам произведений
Важи Пшавелы)

Сценарий А. Салуквадзе,
Р. Квеселава, Т. Абуладзе.
Постановка Т. Абуладзе.
Оператор А. Антипенко.
„Грузия-фильм“, 1968

Принимается подписка

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

искусство КИНО

Журнал публикует:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

статьи по вопросам телевидения;

статьи и заметки о кинолюбительстве;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

Индекс
70402

искусство КИНО

Подписка на 1968 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, учебных заведениях и учреждениях.

Подписная цена:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.